



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Милица Војиновић Тмушић

**ПИСАЊЕ КАО ПРЕКРШАЈ: КРИТИКА
КУЛТУРЕ ДОМИНАЦИЈЕ У ДРАМСКОМ
СТВАРАЛАШТВУ НАОМИ ВОЛАС**

Докторска дисертација

Ментор: проф. др Љиљана Богоева Седлар

Крагујевац, 2017. година

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

| |
|--|
| <i>I Аутор</i> |
| Име и презиме: Милица Војиновић Тмушић |
| Датум и место рођења: 07. 07. 1983., Ниш, Република Србија |
| Садашње запослење: незапослена |
| <i>II Докторска дисертација</i> |
| Наслов: <i>Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас</i> |
| Број страница: 400 |
| Број слика: 1 |
| Број библиографских података: 332 |
| Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац |
| Научна област (УДК): 821.111(73)-2.09 Wallace N. (043.3) |
| Ментор: Др Љиљана Богоева Седлар, редовни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет у Београду |
| <i>III Оцена и одбрана</i> |
| Датум пријаве теме: 22. 06. 2012. |
| Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: 466 / 10, од 31. 01. 2013. |
| Комисија за оцену подобности теме и кандидата: Ментор: Љиљана Богоева Седлар, редовни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет у Београду, ужа научна област: Енглески језик и књижевност Чланови комисије: Др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура Др Лена Петровић, редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Нишу, ужа научна област: Англо-америчка књижевност и култура |
| Комисија за оцену докторске дисертације: Ментор: Љиљана Богоева Седлар, редовни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет у Београду, ужа научна област: Енглески језик и књижевност Чланови комисије: Др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура Др Томислав Павловић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура Др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: Англистика |
| Комисија за одбрану докторске дисертације: Чланови комисије: Др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура Др Томислав Павловић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура Др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: Англистика |
| Датум одбране дисертације: |

САДРЖАЈ

| | |
|--|------------|
| Апстракт..... | 5 |
| Summary | 7 |
| Предговор..... | 11 |
| I Увод: Култура доминације и драмска поетика Наоми Волас..... | 18 |
| 1.1 Основне поставке докторске дисертације <i>Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас</i> | 18 |
| 1.2 Докторска дисертација <i>Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас</i> и антологија <i>Позориште Наоми Волас: теловљени дијалози</i> , једина збирка критичких есеја која је о Наоми Волас до сада објављена..... | 43 |
| 1.3. Наоми Волас и Лајонел Трилинг – развој критике савремене културе у САД од Трилингових есеја у збиркама <i>Јасно које се супротставља (The Opposing Self)</i> и <i>Изван културе (Beyond Culture)</i> до концепције прекршаја коју Наоми Волас заговара у програмском тексту „Писање као прекршај“, бројним интервјуима и драми <i>И ја и ћутање</i> | 92 |
| 1.4 „Room as a trap“: драмско стваралаштво Наоми Волас и теза Рејмонда Вилијамса из студије <i>Драма од Ибзена до Брехта</i> о цивилизацији која се претвара у антиживотну замку..... | 109 |
| II Култура доминације У срцу Америке (1994): допринос Наоми Волас савременом политичком позоришту и критичком мишљењу о култури..... | 124 |
| 2.1 Политички ангажман Наоми Волас и феминистичка критика културе доминације у студијама Ериха Фрома, Бел Хукс, Ријане Ајслер и текстовима песникиње Адријане Рич..... | 124 |
| 2.2 Наоми Волас и успон ангажованог позоришта и друштвеног активизма у САД..... | 143 |
| 2.3 Наоми Волас и политички ангажована драма у Великој Британији после Другог светског рата..... | 177 |
| 2.4 Критика америчког интервенционизма у драмама <i>У срцу Америке</i> и <i>Свет који ишчезава</i> и сродни антиколонијални ставови Емеа Сезера, Франца Фанона, Едварда Саида, Мајкла Парентија и Нгугија ва Тионгоа..... | 202 |

| | |
|--|------------|
| III Једну деценију касније: амерички сан и драма <i>Људи усахлих снова</i> (2004)..... | 236 |
| 3.1 Почетне инспирације за драму <i>Људи усахлих снова</i> : Наоми Волас, Гвендолин Брукс, Робин Кели и Џејмс Болдвин..... | 239 |
| 3.2 Наоми Волас о драми <i>Људи усахлих снова</i> и осврти критичара и историчара на ту драму..... | 251 |
| 3.3 Значај критичке педагогије и теологије ослобођења за настанак драме <i>Људи усахлих снова</i> | 260 |
| 3.4 Наоми Волас о љубави као основи хумане и напредне заједнице..... | 278 |
| IV Поруке и поуке за нови миленијум: драма <i>Течна равница</i> (2012) о ропству као кључном аспекту културе доминације и неискорењеном обележју америчке историје..... | 295 |
| 4.1 Контекст у којем је настала драма <i>Течна равница</i> | 297 |
| 4.2 Нове студије са америчких универзитета о ропству и трговини робљем у Америци..... | 306 |
| 4.3 Драматизацијом до свеобухватнијег читања историје: Наоми Волас о драми <i>Течна равница</i> у интервјуу из 2014. године за новосадски позоришни часопис <i>Сцена</i> | 316 |
| 4.4 Значај за савремени тренутак историјских личности које се појављују у драми <i>Течна равница</i> | 327 |
| V Закључак: Драмско стваралаштво Наоми Волас о револуцији / трансформацији кроз знање, машту и љубав..... | 355 |
| VI Литература..... | 381 |
| 6.1 Примарна литература..... | 381 |
| 6.2 Секундарна посебна литература..... | 383 |
| 6.3 Секундарна општа литература..... | 390 |
| Образац 1. | |
| Образац 2. | |
| Образац 3. | |

ПИСАЊЕ КАО ПРЕКРШАЈ: *Критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас*

Апстракт

Докторска дисертација *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* истражује значај ове америчке списатељице на два начина: прати везе које Воласова наводи са правцима феминистичке критике којој припада Бел Хукс (bell hooks) и са постколонијалним студијама нове генерације афроамеричких историчара чији је истакнути представник Робин Кели (Robin D. G. Kelley), и повезује увиде из ових и сродних дисциплина (археологије, психологије, антропологије, итд.) са студијом Ријане Ајслер (Riane Eisler) *Путир и оштрица: наша историја, наша будућност (The Chalice and the Blade: Our History, Our Future, 1988)*, која их обједињује и систематизује и из које је термин „култура доминације“ (по речима Бел Хукс (2014), синоним за „империјални патријархат, поредак заснован на капитализму и супериорности белог човека“) преузет и коришћен за разне аспекте критике западне културе којима се Воласова у својим делима бави.

Да би се боље пратила развојна линија критичког мишљења о култури којој драмско стваралаштво Наоми Волас (Naomi Wallace) припада, у дисертацији је изведено поређење педагошких и других критичких ставова професора књижевности са Колумбијског универзитета, Лајонела Трилинга, забележених у збиркама есеја *Јачтво које се супротставља: девет критичких есеја (The Opposing Self: Nine Essays in Criticism, 1955)* и *Изван културе: есеји о књижевности и учењу (Beyond Culture: Essays on Literature and Learning, 1966)*, са педагошким ставовима Наоми Волас, изнетим 2008. у предавању „Писање као прекршај“ („On Writing as Transgression“), намењеном младима, посебно младим уметницима у новом миленијуму. Сличности и разлике у погледима Трилинга и Воласове на образовање, политику и културу откривају природу идеолошких превирања у Америци током друге половине двадесетог века, и помажу да се боље разуме зашто се Воласова супротставља неолиберализму који на Западу данас преовладава и инсистира на томе да писање и свеколика уметност морају бити прекршај, радикални бунт против

нормализованих неправди и злочина из прошлости и нових облика старе експлоатације који поново постају облежја 21. века.

Дисертација прати драмско стваралаштво Наоми Волас од 1994. до 2012. Године, концентришући се, кроз теоријски увод и три поглавља, на три драме, *У срцу Америке* (*In the Heart of America*, 1994), *Људи усахлих снова* (*Things of Dry Hours*, 2004) и *Течна равница* (*The Liquid Plain*, 2012), које на најбољи начин сублимирају ток и развој њених интересовања током три деценије када су настајале. Деведесетих година двадесетог века Воласова пише значајне антиратне драме у којима повезује рат у Вијетнаму са америчким интервенционизмом који се и после пораза у Индокини и даље наставља. Почетком новог миленијума, у драми *Људи усахлих снова*, она критикује мит о америчком сну драматизујући (отеловљујући, како истиче студија *Позориште Наоми Волас: отеловљени дијалози* (*The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, 2013)) расну, родну и класну дискриминацију и експлоатацију у САД, које сан о пристојном животу, управо онако како је Мартин Лутер Кинг опомињао, и даље чине недостижним за већину Американаца. Драма *Течна равница*, из 2012. године, тумачи проблеме које Америка данас има враћајући се на почетак, на историјске и идеолошке корене САД који леже у трансатлантској трговини робљем и вековном легализованом ропству и експлоатацији црнаца допремљених из Африке, али и других сегмената америчке популације.

Дисертација у закључку истиче да све драме Наоми Волас одишу оптимизмом упркос историјским истинама које она открива и којима се њене драме баве. Оптимизам Наоми Волас потиче из дубоке вере да се трагична историја понавља само зато што култура доминације прикрива и криво приказује историјске истине о идеологији и пракси помоћу којих опстаје. Преокупације Наоми Волас могу се по много чему сумирати насловом „Уметност, истина и политика“ („Art Truth and Politics“) који је 2005. Харолд Пинтер дао својој Нобеловој беседи. Могу се, такође, сумирати и изјавом историчара Робина Келија (2013) да су главне теме у њеном стваралаштву, слобода и љубав, истовремено и најреволуционарније идеје које покрећу свеколико човечанство. Користећи разне драмске стратегије, Наоми Волас пише зато што верује да у знању, машти и љубави леже потенцијали за позитивну трансформацију друштва коју уметност заговара и тако оправдава своје постојање.

Кључне речи: Наоми Волас, Бел Хукс, Ријана Ајслер, Лајонел Трилинг, Рејмонд Вилијамс, Робин Кели, култура доминације, искорак / преступ / прекршај, савремено ангажовано позориште, историјска драма, нова историјска проучавања, критичка педагогија, теологија ослобођења, расизам, трговина робљем, класно друштво

WRITING AS TRANSGRESSION: *Criticism of the Dominator Model of Culture in the Plays of Naomi Wallace*

Summary

The doctoral dissertation *Writing as Transgression: Criticism of the Dominator Model of Culture in the Plays of Naomi Wallace* emphasizes the importance of this American playwright in two ways. It traces the connections between Naomi Wallace and certain feminist critiques of culture, exemplified by the works of the pedagogue and activist bell hooks, and examines the links between her plays and postcolonial studies, especially the research of the Afro-American historian Robin D. G. Kelley. The thesis also links her art, her pedagogical concerns and her interest in history to the findings of other closely related scientific fields (archaeology, psychology, anthropology etc.) that provide wider context and support for her plays and insights. Especially relevant in this respect is the study *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future* (1988) by Riane Eisler, which offers a unifying, systemic analysis of the dominator model of culture, synonymous in bell hooks' view with "capitalist, white supremacist imperialist patriarchy". Eisler's concept of the dominator model of culture is used in this thesis as a useful key for the better understanding of the criticism of Western culture embodied in Naomi Wallace's plays.

The thesis also establishes a link between the pedagogical and other critical concerns of the Columbia professor of modern literature, Lionel Trilling (1935-1975), found in his early collections of essays *The Opposing Self* (1955) and *Beyond Culture* (1966), and the views on education and culture expressed by Naomi Wallace in her lecture "On Writing as Transgression", given to students of playwriting in 2008. Similarities and differences between their views on education, politics and culture, which this thesis explores, reveal the nature of the changing ideological climate in the United States in the second half of the twentieth century. The differences, highlighted in this dissertation, provide better understanding of the reasons why Naomi Wallace opposes both the ideology and practice of the currently prevailing neo-liberalism and militarism. It also clarifies the reasons why she insists that writing and art in general have to be acts of transgression, radical rejections of both normalized injustices of the past, and the new

forms of old exploitative practices that are in the present once again becoming the trademarks of the twenty-first century.

The dissertation examines the plays written by Naomi Wallace from 1994 to 2012. Through its Introduction and three subsequent chapters, it puts special emphasis on three plays, *In the Heart of America* (1994), *Things of Dry Hours* (2004) and *The Liquid Plain* (2012), because they best represent the direction and development of her interests over the decades in which they were written. In the nineties Wallace wrote powerful anti-war plays in which she drew parallels between The Vietnam War and the new American interventions after the American defeat in Indochina. In the play *Things of Dry Hours*, written and performed at the beginning of the new millennium, Wallace criticized the failure of the American Dream. Using various dramatic techniques, (embodying issues, as the 2013 study of her works, *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, claims) she exposes the continued racial, gender and class discrimination and oppression in the USA, which, in spite of Martin Luther King Jr.'s hopes expressed in the *I have a Dream* speech, still make decent life impossible for the majority of Americans. Wallace's play *The Liquid Plain*, written in 2012, traces the roots of contemporary problems in America back to the historical and ideological beginnings of the USA, to the centuries-long transatlantic slave trade, legalized slavery and exploitation of black people shipped from Africa, and oppression of other segments of the American population also considered inferior and expendable.

In the Conclusion the dissertation stresses the fact that all the Naomi Wallace plays are deeply optimistic, despite the disturbing historical truths they are unearthing and exploring. Her optimism derives from her profound belief in human nature and her conviction that tragedies in history recur only because the dominator model of culture hides and / or distorts the historical truths about the ideological assumptions and social practices it depends on. In a nut shell, it can be claimed that Naomi Wallace is interested in "Art, Truth and Politics", as much as the British Nobel Prize winning playwright Harold Pinter, who summed up his artistic credo by giving this title to his 2005 Nobel Lecture. Her preoccupations could also be summed up by Robin D. G. Kelley's claim that "Freedom and Love may be the most revolutionary ideas available to us". (Keli 2013: 237) Those are the forces inspiring and motivating the entire work and activism of Naomi Wallace, who, as Kelley says, compels people "to consider 'love' in all of its dimensions, as a principal force in human history, perhaps the principal force". (237) Through her original use

of different theatre techniques and scenic devices, and her original employment of various Brechtian strategies of political theatre, Naomi Wallace continues to create some of the most significant plays of the modern stage, inspired by the belief that knowledge, imagination and love lie at the very heart of the positive transformation art encourages, explicitly or implicitly promotes, and makes possible, and doing so justifies its existence.

Key words: Naomi Wallace, bell hooks, Riane Eisler, Lionel Trilling, Raymond Williams, Robin D. G. Kelley, a dominator model of culture, transgression, contemporary political theatre, historical drama, new approaches to history, critical pedagogy, theology of liberation, racism, slave trade, class society

*Докторску дисертацију посвећујем проф. Љиљани Богоев Седлар, мојим
родитељима и породици, којима се дубоко захваљујем на дугогодишњој
несебичној подршци и помоћи.*

Предговор

Докторска дисертација *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* има за циљ да значај позоришних комада Наоми Волас, америчке списатељице из Кентакија, рођене 17. августа 1960. године, прикаже у светлу критичких осврта на Америку насталих у Сједињеним Америчким Државама у другој половини двадесетог века, које она у својим делима подржава и даље разрађује. Теза ће показати како Наоми Волас, већ самим насловом програмског текста „Писање као прекршај“ („**On Writing as Transgression**“, 2008), указује на то да дели увиде америчке феминисткиње Бел Хукс, изнете у књизи *Подучити преступу: образовање као пракса слободе* (*Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, 1994), али и да на оригиналан начин наставља да развија ранија слична критичка опажања о западној култури Лајонела Трилинга (1905-1975), првог професора савремене књижевности на Универзитету Колумбија, изнетим у збиркама есеја *Јаство које се супротставља* и *Изван културе* (*The Opposing Self, Beyond Culture*).

Дисертација повезује, што до сада није учињено, ставове Наоми Волас са савременим археолошким и антрополошким истраживањима која је у својим радовима сублимирала историчарка културе Ријана Ајслер (1931-), посебно у студији *Путир и оштрица: наша историја, наша будућност* у којој објашњава порекло, идеолошке темеље, структуру и последице културе доминације и истиче, услед очигледне погубелности овог доминантног, али не и јединог цивилизацијског модела, неопходност културолошке трансформације, изградње света на суштински другачијим основама. Трилинг, Ајслерова, Хуксова, Воласова, као и други припадници интелектуалне и уметничке традиције коју ће ова дисертација осветлити, са разних стартних позиција критикују западну цивилизацију због неодговарајуће концепције јаства на којој почива и незадовољавајуће „културе“ коју ствара да би своју дефиницију човека (патријархалну, империјалну, класно, расно и полно дискриминаторну, како истиче Бел Хукс) сачувала и универзализовала. Отуда Трилингов позив, са средине двадесетог века, да се иде „изван културе“ („beyond culture“) и инсистирање Воласове, на крају истог века, на потреби да се данас преиспитају и „прекрше“ („transgress“) све озакоњене предрасуде које продужују живот неправедним историјским праксама. По мишљењу интелектуалаца и уметника који заговарају овакву

дубоку критику системских поставки западне цивилизације, примарни задатак уметности јесте да буде делатност која ће омогућити човечанству да се ослободи неистина, неправди и других манифестација негативне историјске праксе која се преноси и негује као традиција, да би другачији приступ човеку, људском друштву и људској креативности био могућ.

У уводном поглављу дисертације, **„Култура доминације и драмска поетика Наоми Волас“**, у којем су постављени теоријски оквири рада, дисертација приказује критику културе у драмама Наоми Волас као свеобухватну, системску, културолошку, усмерену према многим комплексним, међусобно повезаним и условљеним механизмима и облицима доминације које западна култура спроводи. Дисертација се по томе разликује од збирке критичких есеја и прилога *Позориште Наоми Волас: отеловљени дијалози*, из 2013. године, у којој аутори анализирају поједине деструктивне елементе савременог света које Воласова критикује у својим драмама, али се не баве коренима тих појава у култури доминације коју стваралаштво Наоми Волас у целини разоткрива и одбацује. Допринос дисертације се у овом делу дефинише и кроз анализу сродних идеја о креативном искораку из неадекватне културе, деструктивне по јаство, слободу и љубав, које претходе делима Наоми Волас, посебно кроз анализу критичких опажања која је на основу богатог искуства проучавања светских класика (Фрејзера, Толстоја, Достојевског, Мана, Ничеа и других) средином двадесетог века изнео Лајонел Трилинг. Дисертација анализира тематске сличности између Воласове и Трилинга (нарочито на примеру драме Наоми Волас *И ја и ћутање* и Трилингових ставова у збирци есеја *Јаство које се супротставља*) да би разлике које међу њима постоје истакла као један од параметара помоћу којих се на најбољи начин могу разумети нови помаци у критици културе на прелазу у 21. век. Најзад, уводни део дисертације доводи у везу драме Наоми Волас *Једну буну поштеди* (*One Flea Spare*, 1995), *Људи усахлих снова*, *И ја и ћутање* са главном тезом студије Рејмонда Вилијамса *Драма од Ибзена до Брехта* (1968). Вилијамс у својој анализи савременог драмског стваралаштва истиче да савремена драмска дела приказују животни простор који западна култура нуди човечанству као (сценске) собе које су престале да буду склониште и заштита за људски живот и претвориле се у антиживотну супротност, у цивилизацијску замку („room as a trap“) из које савремени драмски јунаци непрестано траже излаз. Дисертација указује на блискост која постоји између овакве Вилијамсове тезе и Трилингове концепције „јаства

које је у сукобу са културом“, да би их повезала са концепцијама „преступа“, „само-преступа“ и „искорака“ које заговара Наоми Волас и њој сродни савремени мислиоци и уметници.

У другом поглављу дисертације, **„Култура доминације У срцу Америке (1994): допринос Наоми Волас савременом политичком позоришту и критичком мишљењу о култури“**, критика културе коју Наоми Волас износи у својим драмама и теоријским текстовима посматра се у контексту радикалне антрополошке критике културе доминације (патријархата), коју је систематизовала Ријана Ајслер, на особен начин наставила америчка песникиња Адријана Рич, а којом се, како откривају есеји из збирке *О љубави, сексуалности и матријархату (Love, Sexuality and Matriarchy, 1997)*, Ерих Фром бавио током читавог живота. Дисертација показује како су проблеми садашњице, које Воласова предочава у својим драмама, тесно повезани са владавином патријархата која је у једном трагичном праисторијском тренутку насилно успостављена над претходним матрифокалним, егалитаристичким друштвима.

После оваквог утемељења, стваралаштво Наоми Волас сагледава се, у другом поглављу дисертације, унутар дуге традиције савременог америчког и британског ангажованог позоришта и глобалног активизма уопште, са посебним освртом на програмски текст „Писање као прекршај“. У том тексту Воласова, између осталих, као инспирацију наводи Георга Бихнера, кога Роналд Харвуд у делу *Историја позоришта: цео свет је позорница (1984)* истиче као најранијег представника савременог позоришта у чијим се револуционарним списима, а посебно у драми *Војцек (1879)*, по први пут у драмској уметности појављује глас радничке класе и идеја о побуни. Воласова у есеју „Писање као прекршај“ наводи и бројне друге ауторе, драмске класике двадесетог века (Грифитса, Пинтера, Черчилову, Бонда, итд.) који су помоћу разних драмских и сценских стратегија стварали отворено политичке комаде. Наводи и себи генерацијски блиске писце, као што су Квами Квеи-Арма, Кија Кортрон, Трејси Скот Вилсон, Деби Такер Грин, који настављају путем својих претходника и, слично њој, пинтеровски радикално, обрађују широк спектар тема и појава из живота савремене Америке и Британије, у које спадају расистичка полицијска бруталност, криминализовање још увек потлачених и одбачених црнаца, војне интервенције и империјални ратови и др.

Након анализе Наоми Волас у контексту ових мање или више афирмисаних ангажованих аутора савремене позоришне сцене, стваралаштво Воласове, која има америчко држављанство, али већ дуже времена са породицом живи и ради у Јоркширу у Енглеској, сагледава се и као део традиције политичког позоришта које се у Британији појавило у периоду после Другог светског рата и коју теоретичар Мајкл Патерсон анализира у студији *Стратегије политичког позоришта: драмски писци у послератној Британији* (*Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*, 2006). Истиче се да многи британски аутори који су предмет Патерсонове анализе имају исте циљеве као Наоми Волас. Примера ради, Хауард Баркер на исти начин као Воласова тумачи проблем насиља и криминала који системски погађа радничку класу; Арнолд Вескер, као и Воласова, саосећа са проблемима сиромашног пролетаријата и гаји наде у револуционарне промене које би његов положај промениле; Џон Мекгра, као и Воласова, жестоко критикује концепт такване „буржоаске културе“ и у приватизацији заједничке земље у Енглеској, такозваним „Bills of Enclosure“ из осамнаестог века, види узроке главних егзистенцијалних проблема људи данас.

Поред тога, друго поглавље дисертације повезује политичке аспекте стваралаштва Наоми Волас (за које су феминистичке критике родне дискриминације и друге историјске критике класне дискриминације тако важне) и са најновијим критикама колонијализма и неоколонијализма. Дисертација показује како се антиратне драме Наоми Волас, а посебно драме *У срцу Америке* и *Свет који ишчезава* (*The Retreating World*, 2001), могу читати као наставак или, боље речено, отеловљења студиозне, опсежне критике империјализма коју су, од педесетих година прошлог века до данас, артикулисали Еме Сезер, Франц Фанон, Едвард Саид, Нгуги ва Тионго, Мајкл Паренти и бројни други аутори, драмски писци, романописци и политички мислиоци активни у Африци, Европи, на Карибима, Америци и Аустралији. Кроз анализу драме *У срцу Америке* наглашен је феномен психичког поробљавања, односно колонизација ума, којом су се, између осталих, посебно импресивно бавили Франц Фанон и Нгуги ва Тионго. У овом контексту истакнут је и филмски и новинарски рад Аустралијанца Џона Пилцера, чији је текст „Исцеђени до смрти“ („Squeezed to Death“, 2000), о Заливском рату, инспирисао Наоми Волас да напише драму *Свет који ишчезава*.

Треће поглавље дисертације, „**Једну деценију касније: амерички сан и драма *Људи усахлих снова* (2004)**“, показује како у овом делу Наоми Волас успешно демистификује готово све видове културе доминације које је 1988. године Ријана Ајслер историјски и културолошки анализира у студији *Путир и оштрица*. Тачно две деценије касније, 2008., те исте аспекте културе доминације Наоми Волас поново предочава студентима драматургије у тексту „Писање као прекршај“, приближавајући се дефиницији савремене културе коју ће 2014. године Бел Хукс, у једном од својих јавних наступа, сажето описати као „империјални патријархат, поредак заснован на капитализму и супериорности белог човека“ („an imperial white-supremacist capitalist patriarchy“). У овом делу дисертације истиче се до које мере су, у односу на ставове Лајонела Трилинга, разне струје феминизма у другој половини двадесетог века помогле да се јасније и смелије сагледају, именују и осуде сви аспекти културе доминације које Наоми Волас приказује и критикује у својим драмама.

Треће поглавље дисертације расветљава и отворено педагошке аспекте драме *Људи усахлих снова* доводећи драму у везу са студијом *Педагогија обесправљених (Pedagogia do Oprimido, 1968)* Паула Фреиреа и теологијом ослобођења коју је он подржавао, а коју су, примерено условима у САД, између осталих, даље развијали и проповедали Мартин Лутер Кинг и Џејмс Кон. Анализом текстова бројних интелектуалаца и уметника, ово поглавље додатно појашњава схватање љубави као манифестације отпора култури доминације које је Наоми Волас на изузетан начин уткала у драму *Људи усахлих снова*.

Четврто поглавље дисертације, „**Поруке и поуке за нови миленијум: драма *Течна равница* (2012) о ропству као кључном аспекту културе доминације и неискорењеном обележју америчке историје**“, доводи поменућу драму у везу са бројним новим историјским студијама о робовласништву и расизму у Америци, чији су аутори Џон Хенрик Кларк, Јозеф Бен Јокенон, Иван Ван Сертима, Чарлс Лонг, Хауард Зин, Крег Стивен Вајлдер, политиколог Кларенс Лусејн, али је повезује и са делима ранијих писаца и аболициониста као што су Фредерик Даглас, Вилијам Блејк и други. Дела ових аутора су документи који, као и драма *Течна равница*, износе поражавајуће детаље о легализованом ропству у Америци, Карибима и Африци, и откривају расистичке ставове највиших званичника Америке (и америчких председника) који су се отворено залагали за робовласништво. Воласова овој доминантној традицији супротставља бројне покушаје да

се ропство укине. Спомињући у својој драми ту часну традицију, она спасава од заборава успехе које су у борби против ропства постизали, не само амерички црнци, већ и други поробљени људи црне и беле боје коже на осталим континентима. Тако се у драми преко низа историјских личности које се у њој појављују, као што су Филис Витли, Џејмс де Вулф, Џон Стјуарт Кугоано, Џонатан Кренстон, Тусен Лувертир, Вилијам Блејк, оживљава потиснута истина о неславној историји ‘просвећеног’, империјалног Запада.

У закључку дисертације, насловљеном „**Драмско стваралаштво Наоми Волас о револуцији / трансформацији кроз знање, машту и љубав**“, опус Наоми Волас оцењује се као успешна слојевита критика врло комплексне културе доминације која се налази у основи западне цивилизације, и која, како је Ријана Ајслер систематизовано показала, почива на милитаризму и класном, расном и родном антагонизму, постојању малобројне елите финансијско-политички ‘супериорних’ и привилегованих људи и великом броју презрених на свету, обесправљених и изабљених жртава разних видних и мање очигледних савремених облика ропства. Увод и три поглавља дисертације *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* следе ову оцену и прате развојну линију којом у својим делима Воласова ту оцену усмерава на три главна аспекта културе доминације: милитаризам, материјализам и класну и расну дискриминацију (ропство). Дисертација показује да Наоми Волас својом имагинацијом, потпомогнутом изузетном способношћу за емпатију и љубав према ближњем, и, изнад свега, темељним познавањем историје, успева да дочара публици својих дела на који начин је могуће пружити отпор култури доминације, искорачити из незнањем обликованих менталних окова и идеолошких затвора које таква култура ствара, и изградити свет у чијој ће основи бити принципи другачије културе – сарадња, мир, егалитарност, слобода, љубав.

I Увод: Култура доминације и драмска поетика Наоми Волас

1.1 Основне поставке докторске дисертације *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас*

Дисертација *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* бави се радом ове савремене америчке списатељице чији опус представља радикалну критику културе доминације на којој друштвена пракса западне цивилизације почива. У својим драмама Наоми Волас раскрива системске одлике доминантне цивилизације и заговара искорак и радикално духовно и физичко ослобађање од њене деструктивности. Воласова истиче да се западна друштва не темеље на хуманистичким вредностима на које се позивају, већ на милитаризму, на класним, расистичким, полним, и другим дискриминаторним друштвеним поделама које се нормализују и преко деловања свих институција система преносе као традиција. Кроз анализу разних историјских периода њене драме показују врло експлицитно зашто је неопходно направити креативни отклон од животне праксе која настаје око такве идеолошке матрице и инспиришу покушаје да се осмисли и активира другачији систем вредности, примеренији човеку и целовитијем развоју његових способности.¹

Следећи индикације које постоје у драмама и другим текстовима Наоми Волас, ова дисертација повезује њено стваралаштво са уметницима и интелектуалцима који су кроз историју својим делањем градили шири контекст критичког мишљења којем Воласова припада. Од посебног значаја за разумевање њеног опуса је историчарка културе Ријана Ајслер, чији концепт културе доминације ова теза преузима и користи у анализи стваралаштва Наоми Волас. У студији *Путир и оштрица: наша историја, наша*

¹ У дисертацији се користи наслов студије Ријане Ајслер *Путир и оштрица: наша историја, наша будућност* који је преведен у раду Јелене Стојановић, „Писање и / или револуција: драма Керол Черчил „Болница у време револуције““, објављеном у: *Липар* XII / 49 / 2 / 2012, страна: 64. Такође се наводе наслови драма Наоми Волас као што су *У срцу Америке*, *Птичица*, *Железнички мост код Поуп Лик Крика*, *Тешко невреме на бродској забави*, *И ја и тишина*, *Течна равница*, и наслови филмова рађени по њеним драмама, *Пси са травњака*, *Момци рата*, *Летење на слепо*, које је превела Наташа Миловић у раду „Велике и хладне игре са малим људима, објављеном у *Сцени* 50 / 3 / 2014, страна: 70., као и наслов драме *Ништа тако хладно* који је, у склопу превода целе драме, превела Неда Радуловић, у *Сцени* 50 / 3 / 2014, страна 54-68. Све остале наслове и текстове који се наводе у дисертацији са енглеског на српски превела је Милица Војиновић Тмушић, аутор дисертације

будућност, Ајслерова даје преглед развоја читаве западне цивилизације и културу доминације дефинише као нагли и насилни, војним освајањима омогућен, културолошки обрт у историји човечанства, праћен успостављањем доминације патријархалних, хијерархијски устројених, друштвених система, над матрифокалним друштвима, карактеристичним по равноправном, партнерском повезивању људи унутар заједнице („linking, rather than ranking“). (1988: XVII)²

За Ајслерову култура доминације, која се током историје западне цивилизације појавила, представља катаклизмични, преломни тренутак, застој и регресију у еволуцији, а не напредак, зато што представља напуштање културолошког обрасца слављења живота и креативних моћи универзума и устоличавање супротног система вредности, заснованог на величању деструкције, уништавању живота и на вештинама помоћу којих се успоставља и намеће доминација. (XVII) Карактеристике матрифокалних друштава биле су одсуство оружја и ратовања, једнакост и партнерство међу половима, непостојање моћних владара. То потврђује, поред бројних других археолошких остатака, и неолитска уметност на примеру цртежа које су научници и истраживачи, задојени патријархалним погледом на свет, дуго сматрали приказом и величањем оружја, не увиђајући да су на цртежима заправо слике биљака и животиња, симболи Богиње, чијим ликовним представљањем је праисторијски човек славио хармоничну везу са природом, њене моћи стварања и очувања живота, а не деструктивност. Матрифокално поштовање путира или грала, симбола светости креативних људских и природних способности, култура доминације је заменила

² Ријана Ајслер је рођена у Бечу, у Аустрији, у јеврејској породици која је током Другог светског рата бежећи од нациста емигрирала за Кубу, а онда за САД. На Калифорнијском универзитету у Лос Анђелесу (UCLA) Ајслерова је завршила социологију и право, након чега је на истом факултету била ангажована на курсевима из области женских студија и права. (Ајслер 1988) Њену књигу *Путир и оштрица* антрополог Ешли Монтегју назвао је најзначајнијим делом које се појавило од Дарвиновог *Постанка врста* (1859). Ајслерова је написала и друга значајна дела у којима промовише модел културе сарадње, књиге *Свето задовољство: секс, мит и политика тела* (*Sacred Pleasure: Sex, Myth, and the Politics of the Body*, 1996), *Деца сутрашњице: модел партнерског образовања за 21. век* (*Tomorrow's Children: A Blueprint for Partnership Education in the 21st Century*, 2000), *Моћ сарадње: седам односа који ће ти променити живот* (*The Power of Partnership: Seven Relationships that will Change Your Life*, 2002), *Право богатство народа: стварање економије заједништва* (*The Real Wealth of Nations: Creating a Caring Economics*, 2007). Данас Ајслерова у оквиру Центра за партнерске студије (Center for Partnership Studies) активно покушава да модел културе сарадње практично примени у економији, здравству, образовању и осталим сферама америчког друштва. Подаци о раду Ријане Ајслер доступни на сајту Центра за партнерске студије:

https://www.google.rs/search?newwindow=1&q=riane+eisler&oq=riane+eisler&gs_l=serp.3..018.120252.122528.1.1.22905.12.7.0.5.5.0.95.617.7.7.0....0...1c.1.64.serp..0.12.638...0i67k1j0i10k1.m6eqrJ_wjd0, приступљено 18. 08. 2016.

обожавањем смртоносне силе оштрице, те отуда и наслов студије *Путир и оштрица*. (XVII)

Ајслерова се у својој студији непрестано позива на археолошка открића Марије Гимбутас (1921-1994), посебно на открића о којима је Гимбутасова писала у студији *Богиње и Богови Старе Европе од 6500. до 3500. године п. н. е: слике митова, легенди и култова* (*The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 B. C: Myths and Cult Images*, 1989). У закључку књиге Марија Гимбутас пише:

„У Старој Европи мит није био поларизован на мушки и женски, као у случају митова индоевропских и осталих номадских и пасторалних становника степа. Оба принципа су постојала упоредо. Мушко божанство у облику младића, или мушке животиње, очигледно потврђује и појачава моћи креативног и активног женског божанства. Нико није инфериоран у односу на овог другог; међусобним допуњавањем њихова снага постаје двоструко већа. Централна тема у ритуалима који су подражавали митове било је слављење доласка на свет новорођеног детета. Бебу, која је симбол новог живота и вере у опстанак, грли Богиња Маске, Змија, Птица, Медвед. (...) Свакој су се клањали као симболу бујног живота. (...) Сви темељи људске природе, и женски и мушки, коришћени су у потпуности као креативне снаге. (...) Патријархални елемент је најраније европске цивилизације зверски уништио, и од тога се никада нису опоравиле, али наслеђе које су оставиле одржало се у основи човекове свести која је омогућила даљи културолошки развој Европе. Ова прастара европска достигнућа нису уништена, већ су, иако трансформисана, потхрањивала психу европског човека. Западна цивилизација почиње да се изучава од Грка, и ретко ко се приупита из каквих сила су ти 'почеци' изронили. Европска цивилизација није створена у распону од неколико векова, њени корени су једно 6000 година дубљи, односно, остаци митова и уметничких концепата Старе Европе, који су се одржали од 7. до 4. миленијума пре нове ере, представљају културолошко наслеђе које је остављено савременом западном свету.“³ (Гимбутас: 1989: 237-238)

³ У оригиналу: „In Old Europe the world of myth was not polarized into female and male as it was among the Indo-European and many other nomadic and pastoral people of the steppes. Both principles were manifest side by side. The male divinity in the shape of a young man or a male animal appears to affirm and strengthen the forces of the creative and active female. Neither is subordinate to the other; by complementing one another, their power is doubled. The central theme in re-enactment of myths obviously was the celebration of the birth of an infant. The baby as the symbol of a new life and the hope of survival is hugged by Mask Goddesses, Snake, Bird and Bear. (...) All were worshipped as symbols of exuberant life. (...) All the sources of human nature, feminine and masculine, were utilized to the full as a creative force. (...) The earliest European civilizations were savagely destroyed by the

Истраживања археолога Марије Гимбутас су од изузетног значаја за настанак студије *Путир и оштрица*, и уопште за развој феминистичке критике после Другог светског рата, због тога што она побијају тезу да је милитаристички, класно, расно, родно дискриминаторни и хијерархијски устројени патријархат колевка цивилизације и једини облик културе по којем су организована успешна људска друштва. Гимбутасова дешифрира бројне археолошке ископине из доба неолита, такозване Старе Европе, и документује постојање мирољубиве, матрестичке, по принципу егалитарности устројене цивилизације. Она открива културу сарадње неупоредиво дужу по трајању од патријархата који је данас још увек доминантан. Родом из Литваније, Гимбутасова је провела једно време после Другог светског рата на Харварду, а онда је као кустос за праисторију радила на Универзитету у Калифорнији. Своја истраживања преточила је у бројне књиге. Након издања *Културе бронзаног доба у Централној и Источној Европи (Bronze Age Cultures in Central and Eastern Europe, 1965)* следе књиге које не славе патријархат, већ указују на постојање алтернативе, дела којима је Гимбутасова успела да направи искорак (transgression) из доминантне идеологије која је владала у америчком друштву, па и на америчким универзитетима.⁴ Гимбутасовој су, како сама наводи у документарном филму који је о њој снимљен, била испрва ускраћена новчана средства за оваква, неподобна, истраживања. (Рид 2003) Последњих година свог живота археолог и историчар Џозеф Кембел је често истицао значај Марије Гимбутас, тврдећи да би све променио у студији *Маске Бога (The Masks of God, 1959)* да су резултати њених истраживања о култури неолита били доступни у периоду када је поменуто дело писао. (Рид 2003, Френклин 2004) Иако је археолог Ешли Монтегју са Колумбије сматрао да њена открића представљају

patriarchal element, and (they) never recovered, but (their) legacy lingered in the sub-stratum which nourished further European cultural development. The old European creations were not lost; transformed, they enormously enriched the European psyche. (...) The teaching of Western civilization starts with the Greeks and rarely do people ask themselves what forces lay behind these beginnings. But European civilization was not created in the spaces of a few centuries, the roots are deeper by 6000 years, that is to say vestiges of the myths and artistic concepts of Old Europe, which endured from the 7th to the 4th millennium B. C. were transmitted to the modern Western world and became part of its cultural heritage.“ (Гимбутас: 1989: 237-238)

⁴ Резултат тог истраживања су студије: *Богиње и Богови Старе Европе од 6500. до 3500. године п. н. е: слике митова, легенди и култова (The Goddesses and Gods of Old Europe, 6500 -3500 BC: Myths, Legends and Cult Images, 1974)*, *Језик богиње: откривање скривених симбола западне цивилизације (The Language of the Goddess: Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization, 1989)*, *Цивилизација Богиње: свет Старе Европе (The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe, 1991)*.

нови Камен из Розете који ће будућим покољењима омогућити да боље разумеју археологију и антропологију. (Френклин 2004), субверзивна открића Марије Гимбутас тешко су допирала до јавности због разних облика цензуре који су тада постојали и који се користе и данас.⁵

Иако се Наоми Волас директно не позива на Ријану Ајслер и Марију Гимбутас, сличности у њиховим оценама кризе савременог света су огромне. Како наводи Ајслерова, а Воласова до сличних закључака долази у својим драмама, култура доминације почива на превласти мушке елите над женама и на деградирању жена са положаја активних и равноправних партнерки на место пасивних, подређених пратиља и конкубина.⁶ Читаве заједнице почивају на постојању господара и слугу, на хијерархијском потчињавању спроведеном кроз све структуре друштва и све институције система. Владари захтевају послушност, уцењују, убијају и сакате, а моћ коју поседују (њихова величина и успешност) не повезују се са стваралачким способностима, већ искључиво са суровошћу. Тријумфално понижавање и убијање инфериорног непријатеља не представља више негативни, већ узорни модел понашања, а физичка снага и технолошка достигнућа не користе се за унапређење животних услова за све, већ за нагомилавање приватне својине, потчињавање, ратовање и експлоатацију. Друштво се раслојава по основу власништва над приватном својином, без некадашњих закона који су налагали да заједница помаже онима који су у невољи и некадашњих обичаја да се све што заједница поседује дели са људима који јој припадају. (1988)⁷ Дrame Наоми Волас показују да овакви матристички принципи, примењивани у далекој прошлости, још увек нису искорењени, већ да, упркос вековима

⁵ Један од разлога зашто тумачења ове врсте нису лако доступна јавности је и цензура због субверзивности поменутих открића. О цензури антропологије у САД и проглашавању неподобнима чак и оних антрополога који, попут Ешлија Монтегјуа, нису били чланови Комунистичке партије, али су се веома активно борили против расизма, види књигу Дејвида Прајса (David H. Price) *Опасна антропологија: Макартијева ера и Еф-Би-Ајева шпијунска ангажованих антрополога (Threatening Anthropology: McCarthyism and FBI Surveillance of Activist Anthropologists, 2004).*

⁶ Од посебног значаја у студији су поглавља шест и седам која носе назив „Реалност изокренута наглавачке“ („Reality Stood on Its Head“, 1988: 78-90) и која садрже поднасловe као што су „Убиство мајке се више не сматра злочином“ („Mother Murder Is Not a Crime“), „Ум доминације и ум сарадње“ („The Dominator and Partnership Mind“), „Метаморфоза мита“ („The Metamorphosis of Myth“), „Преусмеравање цивилизације“ („The Rerouting of Civilization“), „Одсуство Богине“ („The Absence of the Goddess“), „Секс и економија“ („Sex and Economics“), „Морал доминације“ („Dominator Morality“), „Знање је лоше, рођење је прљаво, смрт је света“ („Knowledge is Bad, Birth is Dirty, Death is Holy“).

⁷ О одржању ових обичаја види принцип „убунту“ који још увек повезује неке домородачке заједнице у Африци (Манда 2009), као и принцип „алуна“, женски космички принцип, космички ум и мудрост, који следе Коги Индијанци у данашњој Колумбији. (Ереира 1990) Види такође податке о ископавању древног града Карал у Перуу. (Вилсон 2002)

патријархалне владавине, и даље постоје, дубоко присутни у сећању и структури свести савременог западног човека.

Ерих Фром у књизи *Анатомија људске деструктивности*, у поглављу „Антрополигија“, у поднасловима „Неолитска револуција“ („The Neolithic revolution“) и „Претхисторијска друштва и људска природа“ („Prehistoric societies and human nature“), цитира археологе (Бахофена, Моргана, Рут Бнедикт и друге) који су пре Марије Гимбутас ишли сличним трагом, и потврђује тезу коју износи Ријана Ајслер. Фром у поднаслову „Неолитска револуција“ каже:

„Детаљан приказ живота примитивних ловаца и сакупљача хране показује да човјек барем откад се у потпуности појавио прије педесет тисућа година највјеројатније није био брутално, деструктивно биће, па према томе није био прототип човјека убојице којег налазимо у развијенијим стадијима његове еволуције. Међутим, не можемо овдје стати. Да бисмо разумјели постепени развој човјека експлоататора и уништаватеља, неопходно је проучавати развој човјека у рано пољопривредно доба, до његовог преображаја у градитеља градова, ратника и трговца.“ (Фром 1989: 167)

У поднаслову „Претхисторијска друштва и људска природа“ Фром, цитирајући Бахофена, каже: „Културу матријархалног свијета прожима блага хуманост, присутна чак и на изразу лица египатских кипова“ (наведено у Фром 1989: 175), а онда додаје следеће:

„Овај приказ начина производње и друштвене организације код ловаца и неолитских пољопривредника наговјештава неке физичке особине које се обично сматрају својственим људској природи. Претхисторијски ловци нису имали прилике развити страствену тежњу за власништвом, или завист према онима који ‘посједују’, јер није било приватног власништва које би требало задржати, нити важних економских разлика које би изазивале завист. Управо обрнуто, њихов начин живота погодовао је развоју сурадње и мирног живота. Није постојала основа за стварање жеље за искориштавањем других људских бића. Појам експлоатације нечије физичке или психичке енергије ради властите користи апсурдан је у друштву у којем не постоји ни економска, ни друштвена основа за експлоатацију. Импулс за управљање другима имао је мало прилике да се развије. Примитивна друштва организирана у дружбе, а вјеројатно и претхисторијски ловци од прије педесет тисућа година, битно су се разликовали од цивилизованог друштва управо зато јер људским

односима нису владали принципи управљања и моћи; њихово дјеловање заснивало се на узајамности. Особа код које би била присутна страст за управљањем не би успјела у друштву и била би без утјецаја. И коначно, потицај на похлепу био је мален, јер су производња и потрошња биле стабилизиране на одређеном нивоу. (...) Постоји велика разлика међу културама које својим друштвеним структурама учвршћују и дају потицај похлепи, зависти и искориштавалаштву и културама које чине обрнуто. У првима ти ће пороци постати дио 'друштвеног карактера' тј. синдром који се може наћи код већине људи, у другима ће бити индивидуалних одступања од нормe која неће имати много прилике да дјелују на цјелокупно друштво.“ (Фром 1989: 175)

Поред Ријане Ајслер и њене критике културе доминације, дакле, за разумевање стваралаштва Ноами Волас веома је значајан и аналитички приступ култури који су развили психолог Ерих Фром и педагози Пауло Фреире и Бел Хукс, чији ставови су довели до конституисања данас веома значајне, Воласовој блиске, критичке педагогије.⁸ Поменути аутори сматрају да суштина образовања није у простом нагомилавању информација, већ у развијању критичког мишљења које људе оспособљава да се одупру конформизму и сагледају праву природу односа који у друштву владају како би што ефикасније деловали и мењали свет. Фром, Фреире, Хуксова, и други практичари критичке педагогије, проналазе узроке проблема са којима се савремени западни човек суочава у културолошким обрасцима друштва у којем он живи, а не у њему самом. Због тога је, по мишљењу ових аутора, потребно, не уклапати појединца у постојеће структуре, већ осмислити нове, које би биле по мери човека. Фром је у књизи *Умеће љубави* (1956) истицао да, уместо да се прилагоди потребама људи који у њему живе, савремено (патријархално) друштво појединце нагони да се прилагоде његовој деструктивности, његовој неправди, иако је то, како је Фром навео (1989: 175), у потпуној супротности са примарним људским тежњама и потребама и противно људској природи уопште. Фром је дефинисао љубав као културолошки феномен (али и завист, похлепу, жељу за искориштавањем другог и профитирањем од експлоатације, као што смо већ видели у *Анатомiji људске деструктивности*) на почетку поглавља „Љубав и њена дезинтеграција

⁸ Код нас је издавачка кућа „Едука“ у оквиру серије „Педагошка раскршћа“ објавила неколико књига новијих аутора који заговарају критичку педагогију: књиге Питера Мекларена *Че Гевара, Пауло Фреире и педагогија револуције* (2013) и *Живот у школама* (2014), а у истом периоду и књигу Анрија Жируа *О критичкој педагогији* (2013).

у савременом западном друштву“, претпоследњем поглављу студије *Умеће љубави*. Заступајући такав став, да „способност да се воли у индивидуалном животу, у било којој датој култури, зависи од утицаја који ова култура врши на карактер просечног човека“ (97), Фром је потврђивао тезу да је „лично-политичко“ („the personal is political“), веома важну за разумевање драмског опуса Наоми Волас.⁹

Људима је, како Фром тврди, у савременом западном свету, уместо једнакости, на којој се темељи братска, а онда и све друге врсте љубави, и на којој су се темељиле првобитне људске заједнице, понуђен извитоперен концепт једнакости у виду конформизма. (2002: 26) Стога је у таквом свету, по његовом мишљењу, насупрот разним распрострањеним облицима дезинтегрисане и псеудољубави (која се базира на нечијој доминацији, и која се руководи тржишним законима друштва у којем се све ради зарад профита и интереса) истинска љубав готово непостојећа или изузетно ретка појава. (97) Фром је у *Умећу љубави* истицао да су „на трагу идеја просветитељства социјалистички мислиоци различитих школа дефинисали једнакост као укидање експлоатације, кориштења човека од стране човека, без обзира да ли је то искориштавање сурово или ’хумано““, наглашавајући да се под једнакошћу данас, сасвим супротно овој концепцији, подразумева својеврсно једноумље, „једнакост аутомата“, „људских атома“ који „функционишу у масовној скупини, глатко без сукоба, покоршавајући се истим наредбама“. (2002: 26-27) Сличан недостатак једнакости, и промоцију псеудо-једнакости, Фреире и Хуксова уочавају у друштвима која се базирају на класним / расним предрасудама. Бразилац Фреире је у *Педагогоји обесправљених*, први пут објављеној 1968., истицао да таква друштва потлаченима, уместо суштинске једнакости, често нуде такозвану „лажну дарезљивост“ (2000: 45), могућност да се уздигну до положаја иоле привилегованије мањине, која, будући да се базира на „идентификацији са тлачитељем“, не омогућава суштинску промену система и укидање угњетавања. (46)

У делу *Подучити преступу* Хуксова напомиње да су у САД малобројни црнци у стању да достигну положај средње класе, али уз одрицање од идентитета и потпуно одсуство критике белачког расистичког погледа на свет. „Црни интелектуалци,

⁹ Види есеј „Лично је политичко“ („The Personal is Political“), професора драмског писања Мишелин Вандор (Micheline Wandor) (Вандор 1980), која је 2007. заједно са Наоми Волас била један од предавача младим драматурзима на Универзитету у Јорку.

асимиловани у постојећи поредак, врло често су спремни да издају револуционарна стремљења своје заједнице зарад достизања класне моћи“ и да се одрекну „борбене етике“ која би их повезала са непривилегованим и необразованим црнцима. (1994: 54) Хуксова у студији наглашава да су, поред репресивних државних апарата, и васпитне и образовне установе интернализирале све вредности културе доминације. Уместо искорака из репресивно устројеног друштва и достизања друштвене једнакости, институције образовног система промовишу прихватање преовлађујућих расистичких и класно дискриминаторних стереотипа на којима култура доминације почива. На тај начин ове установе спречавају настанак „критичке самосвести“ која би постојеће односе међу људима осудила, одбацила и променила. У студији *Подучити преступу*, Хуксова се сећа личног искуства које јој је помогло да интуитивно препозна опасности америчког образовног система много пре него што је те опасности била у стању да рационално сагледа. У периоду када је конкурисала за студентску стипендију, Хуксову су почели да море кошмарни снови у којима се давила у води. Тумачећи овај сан, она каже: „Бојала сам се, не тога да нећу добити стипендију, већ да ћу, њеним добијањем, заувек остати уловљена у замку академије“. (1994:1)

Студија *Подучити преступу* ове црне ауторке, која је, као и Воласова, пореклом из Кентакија, инспирисала је Наоми Волас да предавање које је одржала студентима драматургије на Универзитету Светог Јована у Јорку, 2007. године (а које је објављено 2008.) наслови „Писање као прекршај“. Обе ауторке у насловима користе реч „transgression“, која може да означава преступ, прекршај, али и превазилажење, прекорачење, прелазак, премашивање. Хуксова сматра, као и Фреире, да учионица не треба да потпомаже систем доминације, већ треба да иницира ослобађање путем искорака из постојећих структура. (4) Наоми Волас је исти такав став драмски уобличила у комаду *Људи усахлих снова* (2004), у којем педагогија игра значајну улогу. Поред тога, у тексту „Писање као прекршај“, она своју подршку критичкој педагогији потврђује када заговара исто што и Хуксова у студији *Подучити преступу* – „критичку самосвест“ („critical awareness of self“) и „само-преступ“ („self-transgression“), кључне механизме за одупирање култури доминације, менталне процесе који, подстакнути доживљајем драмског дела и познавањем суштине историјских збивања, воде ка ослобађању од стереотипа које и црнци и белци о себи под притиском интернализују. (Волас 2008)

Хуксова подсећа да је на њу, поред феминистичке критике, која наставља Фреиреову педагогију, утицала и цела црначка традиција којој по рођењу припада. Она истиче да су њене црне наставнице у основној сегрегисаној школи на југу Америке, (исто као Фреире у Бразилу), сматрале да рад са ученицима представља позив, „мисију“, ширење знања чија је улога да помогне црној заједници. (1994: 2) „Учење је било вид одупирања расизму“, каже Хуксова (2), поредећи критичку педагогију својих наставница са крајње супротним приступом који су примењивали предавачи током њеног каснијег образовања. У формално десегрегисаној, али у реалности и даље расистичкој, средњој школи мешовитог типа, коју је Хуксова похађала шездесетих година, професори су подржавали расистичке стереотипе самим тим што су сматрали да је циљ образовања црних ученика да науче да опонашају белце са којима иду у школу и постану клонови својих белих, „а priori супериорнијих“ вршњака.¹⁰ (5)

Да би се ослободила притисака културе доминације којима је била изложена током средњошколског и факултетског образовања, Хуксова се од расизма ‘бранила’ изучавајући не само Фреиреово дело, већ и рад Мартина Лутера Кинга, на којег се и Фреире и Наоми Волас позивају, и рад других бриљантних представника Покрета за грађанска права црнаца у Америци. Наоми Волас је и сама била инсприсана праведношћу њихове борбе и високим интелектуалним и уметничким донетима црних уметника, научника и активиста. Њене

¹⁰ Исти поглед на савремено образовање црнаца у Америци има и афроамерички професор Молефи Кете Ашанте. Њега цитира педагог Питер Мекларен у књизи *Критичка педагогија и предаторска култура* позивајући се на Ашантеову студију *Афроцентрична идеја (Afrocentric Idea, 1987)*, у којој Ашанте истиче да је циљ евро-америчког културолошког и идеолошког система уназађивање црнаца и онемогућавање њиховог освешћивања и конституисање њиховог идентитета. Сврха таквог система је промоција културолошке адаптације на расизам белаца, каже Ашанте и додаје да је реторика западне критике таква да чак и када критичар тврди да заговара интересе потчињених, он показује да није у стању да искорачи из евроцентричног погледа на свет. Таква критика, која посматра свет из перспективе (званичне) Европе, постаје безочна интелектуална игра у којој привидно радикални интелектуалац осваја поене, док потлачени остају без свог гласа. Реторика (критика) се удружује са доминантном (мада не увек и бројчано супериорном) друштвено-економском културом. Према томе, дилема научника, који би желео да се ослободи ограничавајућих окова, суштински је идеолошка. (Ашанте 1987: 126, 167) (наведено у Мекларен 2002: 173-174)

У оригиналу одломак из *Критичке педагогије и предаторске културе* гласи: „Molefi Kete Asante (1987:126) maintains, rightly in my mind, that Euro-American cultural ideology has had a debilitating effect on the identity formation of the Black population in the United States. (It is) a form of cultural adaptation to White racism. (...) He argues that: ‘If we examine the flow of rhetoric in Western thought, we will see that even when the rhetorician poses as a critic in the interests of the oppressed, that critic seems incapable of the divestment of Eurocentric views. Criticism becomes criticism within a European context, a sort of ruthless intellectual game in which scores are kept but the oppressed are not even represented. Invariably, rhetoric allies itself with the socioeconomic (though not necessarily numerically) dominant culture. Therefore, the dilemma of the scholar who would break out of these restricting chains is fundamentally an ideological one.’ (Asante 1987:167)“ (наведено у Мекларен 2002: 173-174)

драме се у великој мери баве црним ликовима, а у својим јавним предавањима и интервјуима она истиче, поред Мартина Лутера Кинга, значај који су за њен развој имали и други црни интелектуалци као што су Ду Боис, Ц. Л. Р. Џејмс, Фанон, Болдвин (Богоева Седлар 2014), па је и у том контексту заједничких инспирација и узора могуће поредити Воласову са Бел Хукс. Најзад, важнија од свега је чињеница да је Воласова као дете и адолесцент одрасла са децом сиромашне црне и беле радничке класе, њених суседа у Кентакију, те јој је из личног искуства било јасно зашто Бел Хукс заговара изграђивање критичке самосвести, и подстицање критичког преображаја деформисаног и суженог јаства, не само код потлачених, већ и код тлачитеља, чак и по пореклу привилегованих интелектуалаца.

Ментор Хуксове, Пауло Фреире, истиче значај Ериха Фрома и Мартина Лутера Кинга за књигу *Педагогија обесправљених* (2000: 14), а сама Хуксова наглашава да је књигу *Све о љубави: нови погледи* (*All about love, New Visions*, 2001) написала инспирисана Фромовом студијом *Умеће љубави*. Фром је тврдио да се у суштини праве љубави налази једнакост, било да је реч о братској, еротској, или мајчинској љубави, (мајка би сву своју децу требало да воли подједнако (2002: 63)). Фром, Фреире, Хуксова и Наоми Волас, кроз експлицитну критику антиегалитаристичких друштвених система (као што су у драмама Воласове робовласничка Америка осамнаестог и деветнаестог века, Америка Цима Кроуа двадесетог века, монархистичка Енглеска седамнаестог и осамнаестог века, империјална Америка двадесетог и двадесет првог века), заговарају стварање мирољубивих друштава базираних на једнакости, а не милитаристичких која се темеље на класним, расним и другачијим поделама међу људима. У системима доминације љубав је могућа једино као прекршај закона дискриминације, експлоатације и мржње, зато што се љубав, једнакост и солидарност не промовишу као друштвено прихваћени облици понашања.¹¹ Дrame Наоми

¹¹ Види књигу Аугуста Боала *Позориште потлаченог* у којој Боал анализира *Даму с камелијама* (1848) и истиче пример куртизане која прави неопростиви „прекршај“ („transgression“) тек онда када се заљуби, а не док се бави проституцијом која је патријархату друштвено прихватљива. Боал, дакле, показује да друштво криминализује љубав, а кроз проституцију нормализује и охрабрује злоупотребу жена. ‘Морал’ таквог друштва уметник (Александар Дима) у потпуности разоткрива и одбацује. (Боал 2008: 27-30) Као доказ да се друштвени однос према љубави није много променио сведочи и драма *Хапшење* (*Statements After an Arrest Under the Immorality Act*, 1972) јужноафричког драмског писца Атола Фугарда (Athol Fugard), која показује да је у Јужној Африци у другој половини двадесетог века љубав између расно различитих партнера била злочин, криминал који се кажњавао затвором. (Фугард, Кани, Шона 1986)

Волас сасвим су у складу са Фромовом тврдњом да је „љубав дете слободе, никада доминације“. (2002: 40)

Исти вид поимања љубави као силе која води ка партнерским облицима повезивања, који наглашавају Фром, Мартин Лутер Кинг, Хуксова, и други заговорници ослобађајућих педагогија / теологија, присутан је и код Наоми Волас у свим њеним драмама, посебно импресивно у драми *Људи усахлих снова* у којој су љубав према ближњем, па и еротска љубав, приказане као суштински неодвојиве од љубави према сопственој заједници и од борбе да заједница опстане и изгради се на равноправним односима. Анализа драме ће показати да је управо у оваквом схватању љубави садржан кључ отпора култури доминације, једини делотворан начин помоћу којег може доћи до искорака из постојећих односа, и до прекршаја зацртаних, ригидних, силом наметнутих и тлачењем одржаваних, правила на којима култура доминације почива.

Критички приступ култури који развија Наоми Волас повезује је и са Лајонелом Трилингом, првим професором савремене књижевности на Универзитету Колумбија. Трилинг је на Колумбији заступао став да „разочарење културе (књижевности) у културу представља главно обележје садашњице“. (1966: 19) Ову оцену Трилинг је изнео у есеју „О настави савремене књижевности“ („On the Teaching of Modern Literature“) из збирке *Изван културе*. Међутим, упркос значајним критичким увидима до којих је дошао у збиркама есеја *Јасно које се супротставља и Изван културе*, које га већ самим насловом повезују са концептом искорака или престопа (transgression) који користи Воласова, Трилинг никада западну цивилизацију није назвао системом доминације, никада није рекао да је она незадовољавајућа зато што је патријархална и империјална, као што су то, примера ради, учиниле Ријана Ајслер, Бел Хукс, Адријана Рич и Наоми Волас, користећи резултате истраживања радикалних антрополога, археолога, психолога и педагога који су живели и стварали у истом периоду када и Трилинг. Иако је стартна позиција са које је Трилинг критиковао културу била веома слична њиховој, Трилинг своја опажања није никада, за разлику од Наоми Волас, изнео до краја, већ је јавности остао препознатљивији по раној збирци есеја *Либерална имагинација: есеји о књижевности и друштву* (*The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, 1950), због које га заговорници данашњег

неолиберализма својатају.¹² Иако је лично сматрао да заговара напредне, чак и левичарске идеје, Трилинг није подржавао студентске протесте који су на Колумбијском универзитету избили током шездесетих, о чему ће недавно откривена и декласификована документа вероватно дати нове увиде и сведочанства. (Гудман 2016) Прогони левих интелектуалаца пре и после Другог светског рата, у оквиру којих су владине комисије у САД испитивале, примера ради, продуценте Федералног позоришног пројекта (зато што су се усудили да испразној бродвејској забави супротставе нову, ангажовану савремену америчку драму), а после Другог светског рата¹³ и тако значајне уметнике као што су, Артур Милер, Илија Казан и други, и можда су допринели томе да Трилинг у свом критичком раду користи Фројда више него Маркса, избегавајући тако анализу ширег друштвеног контекста, чак и онда када су се савремени уметници, којима се у оквиру својих предавања бавио, критички освртали на тај контекст.¹⁴

Трилинг, дакле, није спомињао Маркса, нити говорио о класној подељености као значајном обележју савремене западне културе, док је, за разлику од њега, примера ради, Наоми Волас написала песму о Марксу, а врло експлицитно из те перспективе говорила је и Адријана Рич у тексту „Зашто одбијам Државну награду за уметност“ („Why I Refused the National Medal for the Arts“, 1997). Размишљајући о томе шта би могло да доведе до позитивних промена у Америци, Ричова каже:

¹² Види чланак „Regrets Only: Lionel Trilling and His Discontents“ о борби ‘за Лајонела Трилинга’ између разних струја (Менанд 2008), као и текст Цона Родена „Супротстављена јаства Лајонела Трилинга“ („The Opposing Selves of Lionel Trilling“). (Роден 1999)

¹³ Види филм Тима Робинса *Колевка снова* (*Cradle Will Rock*, 1999) о истинитим догађањима у позадини припреме истоимене представе, мјузикла Марка Бличштајна који је у Њујорку тридесетих, током Велике депресије, режирао Орсон Велс. Филм приказује државну репресију над радницима и уметницима: гушење радничких протеста, цензуру (позоришне) уметности, као и привођења и испитивања уметника која је спроводила Дајсова комисија (Dies Committee), предратна верзија каснијег Макартијевог Конгресног одбора за неамеричке активности (HUAC). О истим прогонима види такође документарну драму преводиоца Брехтових дела у Америци, професора Ерика Бентлија, *Да ли сте сада или сте икада били: испитивања шоу-бизниса од стране Конгресног одбора за неамеричке активности* (*Are You Now Or Have You Ever Been: The Investigations of Show-Business by the Un-American Activities Committee 1947–1958*, 1972). Једини роман који је Лајонел Трилинг написао, *На средини пута* (*The Middle of the Journey*, 1947) бави се тим кризним тренутком у америчкој историји који је и њега лично погодио.

¹⁴ Види књигу Ричарда Бернштајна (Richard J. Bernstein) *Фројд и Мојсијева заоставитина* (*Freud and the Legacy of Moses*, 1998). Фројд је, како овај аутор наводи, осврћући се на његову студију *Мојсије и монотеизам* (1939), потпуно прелазило преко значаја матрифокалних друштава за развој цивилизације. (1998: 37)

„Морали бисмо да почнемо да постављамо питања која су окарактерисана као непитања, или као наивна, детињаста питања. У оквиру недавног фокуса Беле куће на расне односе у Америци упорно се не спомиње да подухват читаве наше ране историје почива на трговини робљем, која није оставила ништа, ни један људски живот нетакнут и представља, заједно са геноцидом који је извршен над домороцима, чију смо земљу отели, основу свеколиког просперитета и моћи ове државе. Подстицање дијалога о односима између раса? Извињење због ропства? Морали бисмо да извршимо аутопсију над капитализмом да би до тога дошло. Прогласили су марксизам мртвим. А ипак, питања која је Маркс покренуо још су жива и пулсирају, колико год да су језик и етикете злоупотребљени. Шта је заједничко добро? Како односи у раду утичу на друге друштвене односе? Шта је потребно да људи живе и раде у условима радикалне једнакости? Колико неједнакости ће се толерисати у најбогатијој и најмоћнијој земљи на свету? Зашто су ова и слична питања дискредитована у јавном дискурсу?“¹⁵ (наведено у Богоева Седлар 2014: 51)

Бел Хукс се такође у књизи *Наша позиција: значај класе (Where We Stand: Class Matters, 2000)* осврће на дуг период који је, због имплицитне забране да се у САД покреће класно питање, провела бавећи се расним и родним проблемима, не схватајући да је класна неједнакост кључ за разумевање данашњице, зато што она прожима свакодневицу у којој већина Американаца живи и трајно обележава њихове животе. (5-6) У драмском стваралаштву Наоми Волас класна дискриминација представљена је као главно упориште културе доминације, са којег се шире сви њени други деструктивни дискриминаторни аспекти који се морају препознати и одбацити.

¹⁵ Писмо је објављено 1997., у часопису *Лос Анђелес тајмс*. Одломак из писма у оригиналу гласи: „We would have to start asking questions that have been defined as non-questions-or as naive, childish questions. In the recent official White House focus on race, it goes consistently unsaid that the all-embracing enterprise of our early history was the slave trade, which left nothing, no single life, untouched and was, along with the genocide of the native population and the seizure of their lands, the foundation of our national prosperity and power. Promote dialogues on race? Apologize for slavery? We would need to perform an autopsy on capitalism itself. Marxism has been declared dead. Yet the questions Marx raised are still alive and pulsing, however the language and the labels have been co-opted and abused. What is social wealth? How do the conditions of human labor infiltrate other social relationships? What would it require for people to live and work together in conditions of radical equality? How much inequality will we tolerate in the world's richest and most powerful nation? Why and how have these and similar questions become discredited in public discourse?“ (Рич 1997) Занимљиво је да је 2005. године гласање за највећег филозофа свих времена које су Би-Би-Си и водитељ Мелвин Брег (Melvyn Bragg) организовали на својим програмима утврдило да је, упркос прогонима и огромној антикомунистичкој пропаганди, та титула убедљиво припала Карлу Марксу. Ова информација доступна је на: http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2005/07_july/13/radio4.shtml ., приступљено 21.11. 2016.

Међутим, упркос наведеним разликама, између Наоми Волас и Лајонела Трилинга постоје бројне сличности, нарочито у њиховом педагошком приступу преносу знања, у сродном схватању да улога наставе савремене књижевности није садржана у томе да студенте прилагоди свету око њих, већ да у њима подстакне аутентичну критичку мисао, лишена испразних генерализација (Трилинг 1966: 20), ону која би им омогућила да боље сагледају истину о том свету, применљиву и на најличнији план њихових живота. (20) Како би Наоми Волас рекла, студентима је потребна истина о империјалној, класној, расистичкој, родно дискриминаторној, хомофобичној доминантној култури, чије деструктивне вредности студенти несвесно интернализују самим животом у њеним оквирима и стицањем образовања које је велича и легитимише. (Волас 2008)

Још једна сличност која их повезује је сличност у њиховом схватању љубави. „Љубав и слобода су централне теме у стваралаштву Наоми Волас“, каже Робин Кели, амерички црни професор историје на Калифорнијском универзитету у Лос Анђелесу (Кели 2013: 237), и истиче, како је већ напоменуто, да су љубав и слобода најреволуционарније идеје које човечанство има. У есеју „О настави савремене књижевности“, пола века раније, и Лајонел Трилинг спомиње ова два концепта као темеље савремене књижевности. Трилинг се у есеју дотиче појма љубави, када анализира однос савремене књижевности према култури и проблематични став Фројда о наводном непостојању алтернативе постојећој цивилизацији због чега, како показује Адам Куртис (Adam Curtis) у документарцу *Век јасства* (*The Century of the Self*, 2002) његова психоанализа постаје главно оруђе система, терапија која води до конформизма и прилагођавања.¹⁶ Трилинг тврди да се не слаже са Фројдовом идејом о неопходности потискивања љубави зарад сигурности унутар цивилизације, те каже следеће:

¹⁶ Друга епизода документарца *Век јасства* користи сегмент документарца Џона Хјустона *Нека буде светла* (*Let There Be Light*, 1980) у којем се приказује црни војник који плаче, као један од примера нервних сломова у америчкој војсци током Другог светског рата. Испоставља се да је војник доживео нервни слом јер је управо у тренутку када је доживео љубав био послат да чини потпуно супротно својој природи и искуству љубави које је спознао, да убија. Епизода Куртисовог документарца се завршава говором Мартина Лутера Кинга који неприлагођеност неправедном систему истиче као највећу врлину коју појединац може да поседује, упркос инсистирању Ане Фројд и других представника психологије конформизма тог времена да децу треба прилагођавати систему од најранијих, предшколских, дана, и плашити их да ће у супротном, уколико се не прилагоде, били одбачени. (Куртис 2002)

„Све мање и мање људи жели да се сложи са Фројдовим ставом да се лишавање задовољења инстинктивних потреба и одсуство емоционалне слободе или љубави може надокнадити сигурностима које нуди живот у цивилизацији, или строгим задовољствима на којима почивају мушке моралне одлике.“¹⁷ (1966: 36)

Овакав Трилингов поглед на љубав као неприкосновени и врховни принцип делања, или, како каже у есеју „Фројд: унутар и изван културе“ („Freud: Within and Beyond Culture“) „као врховни „принцип по којем је јаство уређено“ („principle of order for the self“) (1966: 96), који постоји и спонтано се развија чак и онда када се коси са цивилизацијским принципима и правилима, Наоми Волас је на свој начин веома импресивно разрадила, између осталих дела, и у драми *Једну буну поштеди*. Радња се одвија у Енглеској за време једне епидемије куге у седамнаестом веку. Због те пошасте, у истој соби, заточени карантином, налазе се и господари и слуге, људска бића која у класном друштву дели непремостиви јаз предрасуда. Силом прилика, наметнута блискост доводи до сазнања која руше класне и родне лажи на којима класно друштво и култура доминације почивају. Јунакиња аристократског порекла, Дарси Снелгрејв, започиње везу са млађим, класно инфериорним и деградираним човеком, и то наочиглед свом арогантном, богатом, утицајном и суровом супругу. За време неочекиваног искорака из постојећих друштвених оквира, који је куга парадоксално омогућила, она крши готово сва правила културе доминације. У новом простору изван културе она открива да моћ љубави разграђује и најтврђе окове предрасуда, и да се помоћу ње појединац може ослободити од идеологије класне и полне дискриминације, која га сакати.¹⁸ Драма јасно показује и то да је фројдовска „удобност“, коју „мушки, морални лик“, аристократа Вилијам, јунакињи „обезбеђује“, заправо једна врста културолошке замке које је, зарад духовног, моралног и физичког опстанка, неопходно ослободити се. Наоми Волас је драмском радњом коју је уприличила показала шта идеја Бел Хукс о „искораку / прекршају“ („transgression“) може

¹⁷ Трилингов став у оригиналу гласи овако: „Fewer and fewer people wish to say with Freud that the loss of instinctual gratification, emotional freedom or love, is compensated for either by the security of civilised life or by the stern pleasures of the masculine moral characters“. (1966: 36)

¹⁸ Атол Фугард у говору на Универзитету Стелембош (Stellenbosch University), 28. октобра 2011. године, ту отровну идеологију назива „лекцијама о мржњи“ („lessons in unloving“) и истиче да му је та идеологија, којој је од детињства био изложен, нанела велико зло, и да је, због ње, осакаћено људско биће. Фугардов говор доступан на: https://www.youtube.com/watch?v=5xX5V_76B-Y, приступљено 22. 08. 2016.

да значи, а такође и дала драмски смисао Трилинговој идеји о самоодбрамбеном трагању за могућим неискоришћеним искуственим простором „изван културе“ („beyond culture“).

Када Трилинг у збирци *Изван културе* (1966), у есеју „О настави савремене књижевности“, поред љубави разматра и појам слободе, он том приликом цитира ставове Томаса Мана о ослобађајућој функцији савремене књижевности. У закључном делу тог есеја, Трилинг истиче своје слагање са Маном да „савремена књижевност не заговара само ослобађање од (ускогрудости) средње класе, већ и ослобађање од друштва у целини“, мислећи притом на патријархалне облике друштва. (40) У следећем одломку из поменутог Трилинговог есеја веза између Наоми Волас и Трилинга постаје врло очигледна јер Трилинг недвосмислено заговара идеју о искораку из културе, која је кључна за стваралаштво Воласове:

„У основи савремене књижевности налази се идеја) о сопственом препуштању самодеструкцији, која подразумева прихватање искуственог сазнања без уплива егоцентричних интереса или конвенционалног морала, односно потпуно ослобађање од друштвених стега.“ (49)¹⁹

Може се, дакле, закључити да је овај трилинговски процес „само-деструкције“, односно ослобађање од лажног идентитета ради аутентичности²⁰, који подстиче савремена књижевност, у веома тесној вези, не само са идејом о искораку, коју Воласова преузима од Хуксове и драмски приказује у својим делима, већ и са често погрешно схватаним Брехтовим концептом драмског отуђења („alienation“, „Verfremdungseffekt“). Испоставља се да термини „self-destruction“, „alienation“ и „transgression“, заправо говоре о идентичном уметничком доживљају, о сазнајном искуству које подразумева читаочево напуштање / надрастање / превазилажење егоцентричних преокупација и препуштање истинама које књижевно дело открива. Како Дарко Сувин у предговору за *Дијалектику у театру* (1966) истиче, „Брехтов циљ није било отуђење, већ отуђење од отуђења“ (25), дакле, прављење

¹⁹ Трилингов став у оригиналу гласи овако: „(Modern literature prescribes the idea) of losing oneself up to the point of self-destruction, of surrendering oneself to experience without regard to self-interest or conventional morality, of escaping wholly from societal bonds.“ (49)

²⁰ Последњу збирку предавања која је одржао Лајонел Трилинг је насловио *Искреност и аутентичност* (*Sincerity and Authenticity*, 1971).

дистанце у односу на отуђени свет и отуђено јаство, да би се, у том простору независног мишљења, које је књижевно дело омогућило, сазнала права истина о њима.

Заговарајући идеју о напуштању (отуђењу од) себичних интереса и конвенционалног морала, Трилинг се, дакле, идејно приближава Брехту сматрајући, за разлику од Фројда, да уметност / књижевност не представља вид сањарења, илузорни и краткотрајни бег од стварности, већ начин да се путем имагинарног искорака из живота, који се одвија по друштвено наметнутом сценарију, помоћу уметничког дела дође до истине о култури и према њој заузме активан критички став. Трилинг је овај суд о култури коју је неопходно „преиспитати, одбацити, променити“ („judge, resist, revise“) експлицитно изрекао у есеју „Фројд: унутар и изван културе“²¹. (107) Иако се није слагао са Фројдовим свођењем књижевности на пуко сањарење (daydreaming), на симптом болести патријархалног друштва, а не на пут до оздрављења, како је лично сматрао, Трилинг је делио Фројдову нелагодност у култури (*Civilization and its Discontents*, 1930) и слагао се са Фројдовим ставом, који су у својим делима потврђивали скоро сви савремени писци, да је савремена цивилизација неадекватна и незадовољавајућа, да „нагони човека да се понаша горе и пати више, него што је то било у неким ранијим стадијумима његовог развоја“ (наведено у Трилинг 1966: 35), и да је трагична (101), због чега је неопходно пружити јој отпор. (101-102)²² У есеју „Фројд: унутар и изван културе“ Трилинг на потпуно фројдовски начин истиче да је „улога књижевности (...) одувек била да нам укаже на посебност јастава, као и на високи ауторитет јаства које је у сукобу са друштвом и културом“. (98) „Култура (...) је изгубила право знање о јаству“ (98), и такво суштинско знање „никада не може стећи, за разлику од књижевности“. (91)²³ Овај Трилингов увид га још више повезује са Воласовом, ауторком која у својим драмама на врло сликовит начин раскринкава

²¹ Трилинг каже да „Фројдово наглашавање биологије у себи садржи ослобађајућу идеју: неприхватање тезе о свемоћи културе, односно пружање отпора таквој култури. Ми запажамо да у самом детету, односно негде дубоко у одраслом човеку, постоји јака, упорна, трајна биолошка потреба, биолошка неминовност, односно биолошки разум, до којег култура не може да допре и који задржава право, које ће пре или касније у пракси остварити, да преиспита, одбаци и промени културу“. (Трилинг 1966: 107)

²² Цитати који се односе на Фројдово трагично схватање цивилизације су из Трилингових есеја „О настави савремене књижевности“ (19-41) и „Фројд: унутар и изван културе“. (87-110)

²³ Одломак из есеја „Фројд: унутар и изван културе“ у оригиналу гласи овако: „Literature is able to conceive of the self, and the selfhood of others, far more intensely than the general culture ever can. (...) The function of literature (...) has been to make us aware of the particularity of the selves, and the high authority of the self in its quarrel with its society and its culture. (...) Such a loss of accurate knowledge of the self it is possible to observe in our own culture at this time. (91, 98)

скривена, непријатељска, лицемерна, контрадикторна лица културе (доминације). Она показује да је сукоб са културом и креативни искорак из ње неминован, а компромис немогућ, односно да је, уколико се направи, погубељан по јаство.

У кључном есеју „О настави савремене књижевности“, у којем објашњава како је, због незадовољства постојећим стањем у академским институцијама, постао свестан циљева које као педагог жели да оствари, Трилинг опажа да Фројд, упркос својој критици културе, није видео алтернативу постојећој цивилизацији (35), већ ју је, како наводи у есеју „Фројд: унутар и изван културе“, поистовећивао са неумитним „принципом реалности“ („reality principle“). (92) Такав Фројдов став супротан је низу савремених аутора којима се Трилинг бави, и који алтернативе јесу видели, почевши од Џејмса Фрејзера, оснивача кембричке школе антропологије, који је, примера ради, у *Златној грани* писао „о древним облицима искуства које су романтичари покушавали да оживе“, „о примитивној имагинацији (...), чудесној и дивној“. (наведено у Трилинг 1966: 30) Важно је напоменути да се Трилинг у есеју о настави књижевности осврће на Фрејзерово дело које говори о ранијим, пре-патријархалним, периодима људске историје, али да том приликом он не користи термине као што су матријархална, матрифокална, матрилинеарна, матрицентрична или матрилокална друштва. Ови концепти ће постати прихваћени и одомаћени у широј научној јавности тек касније, седамдесетих, са популаризацијом археолошких открића Марије Гимбутас, чија су тумачења историје, како смо већ напоменули, информативно и инспиративно деловала и на антрополога Ријану Ајслер, чија студија је за ову дисертацију од великог значаја. Са друге стране, важно је истаћи да је, поред ње, у време када је и Лајонел Трилинг стварао, у делима *Заборављени језик: увод у разумевање снова, бајки и митова* (1951), *Умеће љубави* (1956), есејима објављеним 1997. године у збирци *О љубави, сексуалности и матријархату*, и Ерих Фром отворено говорио о матријархату као суштински другачијем и алтернативном систему вредности у односу на у западном свету преовлађујући патријархални друштвени поредак.

Осим Фрејзеровог дела, које се може читати као афирмација другачијих друштвених односа, и критика оних који владају у постојећој цивилизацији, Трилинг у есеју „О настави савремене књижевности“ цитира и Ничеа који у делу *Генеалогичка морала* каже да је савремено „друштво изграђено на рационализацији суровости“. (34) Најзад, у прегледу књижевних дела којима се, поред Фрејзера и Ничеа, на својим курсевима

савремене књижевности бавио,²⁴ Трилинг као једну од најснажнијих критика упућених на рачун савремене цивилизације наводи роман *Срце таме* Џозефа Конрада, истичући да је у том делу „уметник сишао у сам пакао, и одлучио да се суочи са реалношћу тог пакла, одбацивши лажи којима га је цивилизација прекрила“ (33), као и то да овај роман приказује „друштво које жели да нас увери да је бенигно, док се у његовој сржи налази сушто зло.“ (32) Ипак, упркос томе што наводи да се у средишту *Срца таме* налази прича о белгијској колонизацији и експлоатацији Конга (32), Трилинг тему империјализма, кључну за разумевање овог романа, додатно политички не елаборира, нити заузима оштар критички став према европском империјализму, што је чудно будући да аутор романа *Срце таме*, који Трилинг анализира, по нашем мишљењу, заузима управо такву, недвосмислену, антиимперијалну критичку позицију.²⁵ За разлику од Трилинга, Наоми Волас (2008) експлицитно изражава своје противљење империјализму у којем, поред капитализма, класног и полног угњетавања, расне дискриминације и хомофобије, види један од главних продуката културе доминације. Воласова је своје критичке ставове о империјализму изразила у бројним антиратним драмама које је написала, као што су *У срцу Америке* (1994), *Птичица* (1997), *Свет који ишчезава* (2001), *Доба невиности* (*A State of Innocence*, 2004), *Између овог даха и тебе* (*Between This Breath And You*, 2006), *Двадесет једна позиција: картографски сан о Блиском истоку* (*Twenty-One Positions: A Cartographic Dream of the Middle East*, 2008), *Ништа тако хладно* (*No Such Cold Thing*, 2009).

Поредећи га са Воласовом у контексту критике империјализма, чини се да Трилинг своју критичку имагинацију није у довољној мери и на адекватан начин усмерио као овој теми. Термин империјализам Трилинг само једанпут спомиње у есеју „О настави савремене књижевности“, али у другом контексту, невезано за дело *Срце таме*, и њиме не означава колонијална освајања, већ га користи када говори о ширем културном контексту и неадекватном проучавању књижевности на универзитетима, тврдећи да књижевна критика која се тамо практикује преузима и преноси из друштвене праксе, у најширем

²⁴ Трилинг је истицао да су дела која на најупечатљивији начин говоре о култури *Златна грана* (1890) Џејмса Фрејзера, *Рођење трагедије* (1872) Фридриха Ничеа, *Срце таме* (1899) Џозефа Конрада, *Нелагодност у култури* (1930) Сигмунда Фројда, *Рамоов синовац* (1805) Дениса Дидроа, *Записи из подземља* (1864) Фјодора Достојевског, *Смрт Ивана Илича* (1886) Лава Толстоја. (Трилинг 1966)

²⁵ Ово мишљење не деле баш сви. Види есеј писца из Нигерије, Чинуге Ачебеа (Chinua Achebe), „Слика Африке: расизам у Конрадовом *Срцу таме*“ („An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness'“) први пут објављен 1977. (Ачебе 1988)

смислу, „империјални поглед на Живот“ („imperialistic gaze“). (1966: 24) За Трилинга, који овим појмом означава и формалистичко проучавање књижевности, формалистичка педагогија (која се практикује на универзитетима) „издаје предмет који проучава“, односно „доводи до тога да оно чега се дотакне увене и осуши се“.²⁶ (24) Исти ефекат има и на умове односно интелигенцију студената, а циљ је, како је и Наоми Волас увидела, да студенти изложени таквој педагогији не постану „опасни грађани“ („dangerous citizens“). (Волас 2008) Другим речима, педагогија која није критичка, већ конформистичка²⁷, покреће процес који радикалну књижевну традицију тежи да укроти и да „учини друштвено прихватљивим оно што је усмерено против друштва, подобним за културу оно што се заправо противи култури, легитимним оно што је субверзивно.“ (Трилинг 1966: 37) На тај начин, применом формалистичке књижевне критике, друштвена критика која је садржана у уметничком делу губи свој смисао и оштрину, па се субверзивни писци доживљавају као апологете постојећег друштвеног система.²⁸ Иако је схватао зашто се формалистичка критика користи у настави књижевности, Трилинг је, ипак, на одређени начин, и сам допринео деполитизацији уметности. Иако је империјалним, у најширем културолошком смислу, назвао постојеће проучавање књижевности, Трилинг је избегавао

²⁶ Културе која доводи до тога да све чега се дотакне увене и осуши се била је свесна и Гвендолин Брукс када је, исте године, 1963., у својој поеми „Зграда са малим становима“ („Kitchennette Building“) рекла: „We are things of dry hours“. Четрдесет година касније, Наоми Волас преузима тај цитат за наслов своје драме и епиграф (2004), што можда на најбољи начин сведочи о повезаности почетних интуиција Лајонела Трилинга са драмским делима Наоми Волас.

²⁷ Формалистичка критика књижевност сагледава као структуру речи чији се међусобни односи анализирају деполитизујући књижевност и избегавајући на тај начин да се структура речи књижевног дела посматра као механизам преко којег уметник жели да делује на свет и да га мења. Трилинг је у почетку тако предавао књижевност, али то је било „против његових инстинката“ („against the grain“). (26) Схватио је да је циљ таквог приступа књижевности да „минимизира количину пажње коју посвећујемо песниковој визији личног и друштвеног, ономе што он жели да се деси изван песме, као производ те песме“ („to minimize the amount of attention we give to poet's social and personal will, to what he wants to happen outside the poem as a result of the poem“). (26) Трилингов приступ био је, стога, другачији, културолошки, те је, како каже, „књижевне ситуације посматрао као културолошке ситуације, културолошке ситуације као велике комплексне битке за моралне судове, а моралне судове као представе сопственог бића, а представе сопственог бића као повезане са књижевним стилем“ („literary situations as cultural situations, and cultural situations as great elaborate fights about moral issues, and moral issues as having something to do with literary style“). (27)

²⁸ Трилингов поглед на конформистичку педагогију примењивану на универзитетима у оригиналу гласи: „Can we not say that, when modern literature is brought into the classroom, the subject being taught is betrayed by the pedagogy of the subject? (...) More and more, as universities liberalize themselves, and turn their beneficent imperialistic gaze upon what is called Life Itself, (...) experience loses much of its personal immediacy for us and becomes part of an accredited social activity. (...) the university mind whilts and withers whatever it touches. (...) One response I have already described (is) the readiness of the students to engage in the process that we might call the socialization of the anti-social, or the acculturation of the anti-cultural, or the legitimization of the subversive“.

(Трилинг 1966: 24, 37)

да отворено коментарише империјализам, империјалистичке ратове и друге последице империјализма на политичкој сцени која га је окруживала (превидом којим се бројни осврти на Лајонела Трилинга данас баве). Управо у томе лежи кључна разлика између њега и Наоми Волас, чија је критика отворена, ангажована и недвосмислена. Као да води дијалог са Трилингом, препаднутим макартијевским притисцима који су представљали опасност за његову универзитетску каријеру, у тексту „Отуђено време“ („Strange Times“), објављеном 2003. године у *Гардијану*, који се у збирци *Позориште Наоми Волас* појављује као први и кључни текст којим се она јавности директно обраћа, Наоми Волас каже:

„Није ми непријатно да за себе кажем да сам политички ангажовани писац. (...) Када то кажете у Сједињеним Државама (нарочито на Југу одакле ја потичем), а понекад и у Британији, доживљавају вас као писца са суженом перспективом. (...) Можда је заправо проблем у изразу ‘политички’: врло често је тај израз коришћен да означи позориште које изражава левичарске идеје. Дакле, између осталог, у питању ‘Да ли сте политички ангажовани писац?’ одзвања тај иритантан, скоро неприметан тон ислеђивања комуниста (које је почињало питањем): ‘Да ли сте сада или сте икада били...?’ Поред тога, прилично се у јавном дискурсу одомаћила идеја да пишево бављење идејама и политичком теоријом ограничава његов таленат. (...) Тај досадни аргумент садржи и тврдњу да само извесно супериорно ‘индивидуално искуство’ може снабдети писца аутентичном органском материјом из које он црпе речи и слике. Супротно томе, ја се држим чињенице да су вредности које негујемо у индивидуалном животу испреплетене и неодвојиво повезане са културом и идеологијама које владају у времену у којем живимо. (...) Писце не треба испитивати о политици и њиховом политичком опредељењу, већ их треба приупитати да ли себе сматрају ангажованим писцима. Ангажован значи бити заинтересован за питање моћи које има небројено много аспеката: ко је моћан, а ко је лишен моћи, и због чега; шта се дешава са онима који се боре против статуса немоћних који им је додељен; кога нам је дозвољено да додирнемо, која боја коже нас нагони на какву жељу. (...)“²⁹ (Камингс, Ебит 2013: 247-248)

²⁹ Одломак из овог текста у оригиналу гласи: „I have no problem with calling myself a political writer. (...) It suggests, perhaps more insidiously in the US (especially the south, where I am from) than in Britain, a certain narrowing of vision. (...) Perhaps the problem is the very term "political": most often it is used to mean theatre with a left-wing axe to grind. So, among other things, the question carries with it a hackle-raising, almost indiscernible whiff of red-baiting: "Are you now or have you ever been a member of the...?" Added to this, there is the fairly mainstream notion that ideas and political theory are limiting for writers, if not downright hostile to talent. (...) Only

Овакав увод може се сматрати дијалогом Наоми Волас са Лајонелом Трилингом зато што је Трилинг, иако је, као што је већ наведено, рекао да су за њега „књижевне ситуације културолошке ситуације, културолошке ситуације велике комплексне битке за моралне судове, а морални судови представе сопственог бића, а представе сопственог бића повезане са књижевним стилем“ (1966: 27), иако је сматрао да се цивилизацијама може судити на основу тога какво су јаство успевале да произведу (91-98), ипак успео да заобиђе политичку димензију стварности и на одређени начин заобиђе чињеницу да је лично на много начина везано за политичко („the personal is political“). Већ првом реченицом у овом тексту Наоми Волас се враћа политичком, које је на Западу толико дуго било заобилажено, и враћа му се због нужности, како је и Адријана Рич истицала, да се поново учине друштвено легитимним питања која задиру у саму суштину друштвених односа који данас у свету постоје, и који тај свет чине трагичним.

Иако је Трилинг директно бављење политиком заобишао, његов значај се не сме занемарити јер је он, упркос својој апстрактној и уопштеној књижевној критици, ипак међу првима говорио о потребама искорака из културе, иако не и о конкретном начину спровођења тих промена које су на врло радикалан начин почеле да се догађају шездесетих и на америчким универзитетима, па и на Колумбији на којој је у то време предавао. Радикалним идејама о непријатељству јаства и савремене књижевности према култури, до којих је дошао читајући писце које је намеравао да укључи у свој курс, Трилинг јесте произвео један од примарних импулса за даља културолошка истраживања и много радикалнија критичка опажања којима је својим драмским стваралаштвом свакако допринела и Наоми Волас. Ипак, од шездесетих година двадесетог века амерички интелектуалци су све експлицитније почели да изражавају незадовољство културом у којој живе, па је међу онима који су инсистирали и на политичкој димензији уметности од посебног значаја и Палестинац Едвард Саид (1935-2003). Саид (тридесет година млађи од

some superior "individual experience", the tiresome argument goes, can provide the writer with authentic organic matter from which to draw words and images. And yet the fact is that the individual and the cultural values and ideologies of his or her time are intimately and intricately linked. (...) Instead of asking them about politics, we might ask writers whether they consider themselves engaged. Engaged, for example, with questions of power and its myriad forms; questions of who has it and who doesn't, and the reasons why. Questions of what happens to those who struggle with their disempowerment; who we are allowed to touch, what colour of skin articulates which desire.“ (Камингс, Ебит 2013: 247-248)

Трилинга) био је, као и Трилинг, професор енглеске и компаративне књижевности на Колумбији, у периоду од 1963. до 2003. године. Већ и сами наслови Саидових књига много говоре о промени до које је дошло. Веома експлицитно, за разлику од Трилинга, а слично Наоми Волас, Саид већ самим насловима сигнализира теме којима ће се бавити – *Култура и империјализам (Culture and Imperialism, 1993)*, *Моћ, политика и култура (Power, Politics and Culture, 2001)*, *Култура и отпор (Culture and Resistance, 2003)* – и до крајњих исходишта развија ставове који се, у заметку, појављују у студијама Лајонела Трилинга, насталим у периоду од 1931. до 1975. године, када је Трилинг почео да ради као први професор савремене књижевности на Колумбији.

Иако су Саид и Трилинг један период заједно предавали на Колумбији (последњих дванаест година Трилинговог тамошњег рада), њихови критички приступи књижевности и култури се из више разлога разликују, посебно, као што се види, због Саидове отворене осуде америчке спољне политике. У својим делима и освртима Воласова Трилинга не спомиње, али је веома блиска Саиду и британским професорима, критичарима Рејмонду Вилијамсу и Терију Иглтону, који су јој по ставовима слични, које често цитира и на које се често позива. Оно што Наоми Волас и ове теоретичаре сврстава у исту традицију јесте вера да образован човек треба да буде критичар нехуманих пракси које друштво у којем живи спроводи, а не саучесник у њима, да треба да буде „интелектуалац“ („intellectual“) у правом смислу те речи, онај који уз помоћ интелекта долази до истине, а не, како Тери Иглтон истиче у тексту „Смрт интелектуалца“, „академски бирократа“ („academic“) менаџерског типа, који служи систему без поговора, не критикује га, или га критикује само у оној мери колико сам систем допушта. (Иглтон 2008)

Коришћење интелектуалних способности зарад откривања истина, а онда и зарад универзалне еманципације и слободе, креативни напори усмерени ка добробити читаве заједнице, а не само ка постизању екстремно индивидуалистичких циљева, ослањање на сопствено историјско чуло и интуицију, а не на информације које пласирају званични извори и ‘ауторитети’ – принципи су којих се Едвард Саид држао када је 1978. године писао студију *Оријентализам*. У последњем говору насловљеном „*Оријентализам поново*“ („*Orientalism Once More*“), који је пред смрт, 2003. године, одржао на Колумбији, потврдио је да се тих принципа никада није одрекао. (Саид 2003) Исти принципи налазе се у самом средишту драмског опуса Наоми Волас. У тексту „Допустите да се на сцени појаве они

којима је то заиста неопходно: о отпору, гостопримству и новом писању за америчко позориште“ („Let the Right One In: On Resistance, Hospitality and the New Writing for the American Stage“, 2013) Воласова цитира Едварда Саида који у збирци предавања са Колумбије, насловљеној *Хуманизам и демократска критика (Humanism and Democratic Criticism)*, постхумно објављеној 2004. године, каже да је, насупрот ћутању или суделовању у злоупотребама мејнстрим институција, улога интелектуалаца и писаца да „произведу контра-дискурс, дискурс који неће дозволити њиховој (људској) савести да се успава“. (наведено у Камингс, Ебит 2013: 262) Инспирирана Саидовим ставовима, Воласова тврди да и језик позоришта треба да развија такву врсту комуникације, истичући да језик позоришта мора да „разјашњава, а не да збуњује“, и тиме подстиче „не само замишљени, већ и реални друштвени преображај“.

Своју оданост овако конципираној критичкој педагогији³⁰ Наоми Волас потврђује у свим драмама које је написала, од којих су за ову дисертацију посебно значајне три драме: *У срцу Америке*, *Људи усахлих снова*, *Течна равница*. Ова дела приказују разне облике система доминације, и комплексне односе међу потлаченима, откривајући разне могућности, не само за лични преображај, већ и за преображај читавог друштва. Ослањајући се на сопствену интуицију и примарне хуманистичке и слободарске идеје, јунаци у драмама Наоми Волас, након периода проблематичног конформизма и делимичног попуштања пред силама ауторитета, откривају способност да превазиђу предрасуде и поделе које су им наметнуте, одбаце искривљене концепције о себи и другима и културу доминације у целини, и изборе се за менталну, ако већ не и за физичку слободу, онако како су то чинили јунаци Достојевског, Ничеа, Томаса Мана, Толстоја и других аутора које Трилинг наводи као пример „јаства које се супротставља“.

Пратећи развој критичке традиције којој стваралаштво Наоми Волас припада, посебно у студијама аутора критичке педагогије, у којима се већ по насловима види сродност са размишљањима Наоми Волас (поднаслови у књизи *Критичка педагогија и предаторска култура* из 2002. године, аутора Питера Мекларена, јесу „Педагогија, култура и тело“, „Критички дух, граничне приче и мултукултурализам отпора“,

³⁰ За Наоми Волас права уметност је уметност која разматра идеје, бави се другим, дисидентским јаствима, истражује скрајнуто и незапамћено, спремно је да раскринка лажи. (Волас 2013б)

„Постколонијалне педагогије и политика разлике“³¹ (Мекларен 2002), дисертација *Писање као прекршај* своје читање стваралаштва Наоми Волас развија кроз пет поглавља, увод „Култура доминације и драмска поетика Наоми Волас“, три поглавља која анализирају кључне драме у њеном развоју, „Култура доминације *У срцу Америке* (1994): допринос Наоми Волас савременом политичком позоришту и критичком мишљењу о култури“, „Једну деценију касније: амерички сан и драма *Људи усахлих снова* (2004)“, „Поруке и поуке за нови миленијум: драма *Течна равница* (2012) о ропству као кључном аспекту културе доминације и неискорењеном обележју америчке историје“ и закључку „Драмско стваралаштво Наоми Волас о револуцији / трансформацији кроз знање, машту и љубав“.

У дисертацији *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* биће речи о многим творцима климе критичког мишљења која је погодовала развоју драмског талента Наоми Волас. Сви ти аутори, као и сама Наоми Волас, у својим делима из разних критичких перспектива говоре о западној цивилизацији као о цивилизацији која се претворила у антиживотну „замку“, из које, кроз своју радикалну критику културе доминације, они покушавају да пронађу излаз. У том смислу, сви аутори којима ће се ова дисертација бавити заговарају искорак из постојеће културе и указују на просторе „изван културе“ које је могуће и неопходно изградити да би се створила другачија култура и развио другачији, хуманији поглед на свет.

1.2 Докторска дисертација *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* и антологија *Позориште Наоми Волас: отеловљени дијалози*, једина збирка критичких есеја која је о Наоми Волас до сада објављена

Основни радни материјал ове дисертације представљају драме Наоми Волас (до средине 2016. њих 27), њена два програмска текста „Писање као прекршај“ (2008) и „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“ (2013), бројни текстови и интервјуи у којима се оглашавала, и једина студија која за сада о њеном

³¹ Пoglавља књиге *Критичка педагогија и предаторска култура* педагога Питера Мекларена у оригиналу гласе: „Pedagogy, culture and the body“, „Critical agency, border narratives and resistance multiculturalism“, „Postcolonial pedagogies and the politics of difference“. (Мекларен 2002)

стваралаштву постоји, збирка од 13 критичких есеја са исто толико додатних прилога, објављена 2013. године, под називом *Позориште Наоми Волас: отеловљени дијалози*, чији су приређивачи Скот Камингс и Ерика Стивенс Ебит.

Студија *Позориште Наоми Волас: отеловљени дијалози* у првом делу садржи тринаест научних радова о драмама Наоми Волас³², а њихови аутори су професори са америчких, британских и канадских универзитета, неки од којих су режирали и поједине њене драме³³. У другом делу студије налазе се текстови њених сарадника (режисера, преводаца, ко-сценариста, сценографа и других), док се у трећем делу налазе текстови саме Наоми Волас. Сврха трећег дела је двострука: да кроз текстове које је сама писала читаоцима понуди њену биографију, односно скрене пажњу на она животна искуства која за своје стваралаштво сама Наоми Волас сматра кључним, али и да, не хронолошким, већ тематским приступом истакне преокупације које су је инспирисале да ствара. Зато први текст у том делу, „Отуђено време“ (2003), истиче разлоге и природу политичке ангажованости њених драма, а последњи у том делу, „Писање као прекршај“, на најбољи начин заокружује њен досадашњи рад, и обухвата суштину њеног стваралаштва. Поред ова два текста, ту се налазе и текстови „Ми јесмо они које смо сматрали другима“ („We Are Also Each Other“, 2002), „Допустите да се на сцени појаве они којима је то неопходно“, као и њене три краће драме *Прича о рибџи* (*The Fish Story*, 1994), *Манифест* (*Manifesto*, 1999), и *Тал Пиде Лерштруке* (*The Tal Pidae Lehrstucke*, 2012).

У трећи део укључено је и седам њених песама које су изузетно значајне зато што је Наоми Волас, као уметница, прво писала поезију. Пет песама у понуђеном избору сведоче о томе како су сажети песнички увиди послужили Наоми Волас да касније из њих развије пет својих веома значајних драма. У уводу збирке који је написао Скот Камингс постоји кратак осврт на биографију Наоми Волас, а на крају збирке налазе се корисни библиографски детаљи о њеном стваралаштву.

³² Аутори есеја су Шенон Бејли (Shannon Baley), Скот Камингс (Scott T. Cummings), Бјул Визнер (Buell Wisner), Вивијен Горник (Vivian Gornick), Волтер Билдербек (Walter Bilderback), Линзи Камингс (Lindsay Cummings), Џозефин Мачон (Josephine Machon), Бет Клири (Beth Cleary), Арт Борка (Art Borrega), Нил Чадгар (Neil Chudgar), Питер Речлеф (Peter Rachleff), Адам Џон Вотерман (Adam John Waterman), Ерика Стивенс Ебит (Erica Stevens Abbitt).

³³ Ради се о професорима са следећих универзитета: St. Edward's University in Austin, Texas, Georgia College & State University, University of Iowa, Macalister College in Saint Paul, Minnesota, University of Connecticut, Boston College, The New School, Middlesex University in London, University of Windsor, Canada, American University of Beirut, Georgia Perimeter College in Atlanta.

Биографски подаци из живота Наоми Волас, који се налазе у уводу, али који се могу ишчитати из свих осталих прилога у збирци, значајни су јер осветљавају многе аспекте њеног стваралаштва. Може се рећи да кроз опус од двадесет седам драма Наоми Волас заправо једним делом промишља и открива дубљи смисао директних личних искустава које је понела из детињства, а другим делом превазилази та ограничења да би, стављајући се у позиције другог, проширила своје видике и поткрепила тезу о јединству и повезаности човечанства. У том контексту, у есеју „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“, који је укључен у збирку (Камингс, Ебит 2013: 259), и који објашњава ту потребу да се емпатијом пројектујемо у животе и страдања других, Наоми Волас напомиње да је у Кентакију имала идилично детињство., али да је од самог почетка, као дете имућног фармера и новинара из средње класе у Кентакију, имала и блиске сусрете и друговања са белом и црном децом сиромашних породица из суседства. Почетна размишљања о друштвеним разликама, које је започела у детињству, никада није престала да дубље истражује и промишља.

За тако рано појављивање критичке свести била је одговорна и њена мајка, Соња ду Вриз (Sonia de Vries), политички ангажована Холанђанка, новинарка и активисткиња из радничке класе, члан Комунистичке партије у Холандији, пореклом из породице која је током Другог светског рата била у Покрету отпора. Наоми Волас је мајци посветила драму *У срцу Америке*, и том приликом написала да јој је она подарила савест. „Натерала ме је да прочитам Болдвинов роман *Друга земља* када ми је било 14 година“, каже Наоми Волас у интервјуу са француским новинаром поводом извођења драме *Једну буву поштеди* у позоришту „Комеди франсез“ 2012. године.³⁴ „Тада сам (читајући Болдвина) схватила да земља у којој живим није баш онаква каквом сам је сматрала“. Отац, Хенри Френч Волас (Henry French Wallace), коме је посветила драму *Град кланица* (ту драму је такође посветила и Хауарду Зину), био је из угледне новинарске породице која је припадала средњој класи, ангажован током демонстрација против Вијетнамског рата, симпатизер Кубанске револуције³⁵, осетљив на друштвену неправду. (Камингс, Ебит 2013: 2, 59, 60)

³⁴ Овај интервју са Наоми Волас доступан је на: <https://www.youtube.com/watch?v=8XmHQD2u1v4>, приступљено 08. 07. 2016.

³⁵ Може се, дакле, рећи да је током свог уметничког живота, била потпуно у складу са породичном традицијом. Године 2006. отишла је на Кубу упркос званичној забрани због чега је у повратку била

Како је више пута истицала у интервјуима и текстовима које је писала, њене драме баве се постојањем у срцу Америке, „земље слободе и демократије“, људи који се, како би Франц Фанон рекао, могу назвати „презренима на свету“, са којима се као дете и адолесцент дружила: припадницима изабљиване беле радничке класе, и припадницима црначких заједница које су живеле у непосредном суседству фарме у држави Кентаки, на којој је одрасла. Из њених истраживања узрока постојања ових „невидљивих“ страдалника настале су драме које се баве империјалним **ратовима**³⁶, драме које се баве друштвеним и материјалним проблемима **радничке класе на Западу**³⁷ и драме које **расну и класну дискриминацију**³⁸ посматрају као неодвојиве феномене који се налазе у темељу културе доминације. У све три групе драма, које студија појединачно побројава, али на овакав начин не класификује, Воласова посебну пажњу посвећује страдању жена у свим фазама развоја патријархалне цивилизације и покреће занимљива истраживања везана за традиционална тумачења полних одредница и сексуалног идентитета људи на Западу.

Из биографских података у књизи сазнајемо да је Наоми Волас завршила Колеџ Хемпшир у Масачусетсу, и одбранила два мастер рада на Универзитету у Ајови, први о поезији, други о драми. Од 1997. године највећи део свог живота и списатељског рада проводи у енглеском Јоркширу, са своје три кћерке, којима је посветилса драму *Једну буву поштеди*, и са њиховим оцем, партнером шкотског порекла, Брусом Меклаудом (Bruce McLeod), којег је упознала током радионица позоришног писања у Ајови, који сада тмо ради као професор књижевности (Камингс, Ебит: 2013: 3, 59), и са којим је сарађивала на бројним сценаријима. О тој сарадњи сам Брус Меклауд сведочи у другом делу збирке у (ауто)биографском тексту о њиховом заједничком животу, насловљеном „Супа од коприва“ („Nettle Soup“). Воласова је, сазнајемо, каријеру започела као песник, а прву драму је написала 1992. године, у тридесет другој години. Поред двадесет седам драма које

приведена на информативни разговор. О томе говори у интервјуу за *Гардијан*, насловљеном „Унутрашњи непријатељ“. (Гарднер 2007)

³⁶ *У срцу Америке, Птичица, Свет који ишчезава, Доба невиности, Између овог даха и тебе, Ништа тако хладно, Двадесет једна позиција: картографски сан о Блиском истоку, Двапут нестати (To Perish Twice, 2004), Један краћи дремеж (One Short Sleep, 2008), Девојка која је пропала кроз руну на свом џемперу, Град угњетених (City of Grubs, 2011).*

³⁷ *У пољима Ацелдаме (In the Fields of Aceldata), Једну буву поштеди, Град кланица, Железнички мост код Поуп Лик Крика, Унутрашње море, Манифест, Стандардно време, Тешко невреме на бродској забави (2009), Тал Пиде Леритруке, Ноћ као соба (Night is a Room, 2015), Изливање код мекалпина (McAipine Spillway, 2016).*

³⁸ *Момци рата, Људи усахлих снова, И ја и ћутање, Течна равница, У зноју.*

је до данас написала, објавила је једну збирку поезије и сценарија за четири филма. Њени комади изводе се претежно у Уједињеном Краљевству, ређе у Европи, САД и на Блиском истоку. (Камингс, Ебит 2013: 3-8)

Данас, као и током детињства, када је посећивала мајчине рођаке у Европи, Воласова живи на релацији Америка-Европа, тачније Кентаки-Јоркшир. Иако је у Америци имала ангажман у позориштима као што су Паблик-театар (Public Theatre) у Њујорку и Њујоршка позоришна радионица (New York Theatre Workshop), њена дела се у САД углавном изводе у малим позоришним трупима и на универзитетским департманима за драму. У Европи је, са друге стране, Воласова имала више успеха. У есеју „Писање као прекршај“ Воласова истиче да је Британија толерантнија према такозваном „позоришту прекршаја“ неголи Америка, а у разговору са Вивијен Горник истиче да је то тако зато што су, за разлику од Американца, „Британци некако у стању да кажу ‘Да, класно устројена култура свакако постоји, и још увек вреди писати о томе“ (Камингс, Ебит: 2013: 63) У Енглеској су, за разлику од Америке, и велика позоришта попут Шекспировог краљевског позоришта (Royal Shakespeare Company) и Краљевског националног позоришта (Royal National Theatre) у свој репертоар уврштавала њена дела. Године 2009., њен комад *Једну буву поштеди* постао је део сталног репертоара француског националног театра „Комеди франсез“. У последњих триста година такву почаст доживео је само још један амерички писац, Тенеси Вилијамс. (Камингс, Ебит 2013: 191-241)

Критички текстови приказани у првом делу студије *Позориште Наоми Волас* осветљавају из различитих углова уметничка средства која Воласова користи да би показала апсурдност вештачки створених дискриминаторних подела људи на супериорне господаре и угњетене слуге, на ратоборне моћнике, и оне који од милитаризма страдају, на расно привилеговане и расно потчињене, да би понудила стратегије њиховог превазилажења. Ти текстови се баве драмама: *У срцу Америке*, *Унутрашње море*, *Град класница*, *Железнички мост код Поуп Лик Крика*, *Једну буву поштеди*, *Доба невиности*, *Између овог даха и тебе*, *Свет који шичезава*, *Људи усахлих снова*, *Тешко невреме на бродској забави* (*The Hard Weather Boating Party* (2009), *И ја и ћутање*.

Аутори из ове студије, као што се види из самог наслова, истичу да Наоми Волас своје циљеве постиже специфичном употребом дијалога између припадника различитих класа, људи различите боје коже, пола или сексуалног опредељења. Ти дијалози постају

посебно ефектни употребом технике замене улога, драмским ситуацијама у којима класни или расни противници прелазе границе предрасуда по којима су васпитавани. Стављајући се, стицајем драмских околности, у положај „другог“, они уместо традиционалне мржње и омаловажавања откривају блискост, разумевање и љубав према другом, друштвене односе који су могући, али су у култури доминације забрањивани. „Интимни физички контакт премошћава раздор између друштвено супротстављених (...) и показује како људско тело извршава налоге структура моћи, или им се опире“, каже уредник студије, Скот Камингс (9), односно, како сама Наоми Волас каже у есеју „Допустите да се на сцени појаве они којима је то неопходно“, доводи до тога да „искорачимо из нас самих“ („go beyond ourselves“) (261) „уђемо у животе и тела оних које смо дотад обично сматрали странцима“, (257) „и увидимо да такозвани други уопште није другачији од нас“. (264)

Још једна стратегија Наоми Волас на коју указују аутори (Скот Камингс, Шенон Бејли, Бјул Визнер, Џозефин Мечон, Арт Борка, Ерика Стивенс Ебит) у овој студији је појава у њеним делима јунака који су духови. Такви јунаци су Вијетнамка Лу Минг у драми *У срцу Америке*, Тајс у драми *Људи усахлих снова*, девојчице из Авганистана у драми *Ништа тако хладно*, Блејк у драми *Течна равница*, и други. Као код Шекспира, духови који уходе живе у драмама Наоми Волас представљају етичка присиства која спречавају да се заборави истина и таквом врстом заборав избришу из људског живота вредности као што су савест, одговорност, солидарност и љубав. Места драмске радње код Воласове су увек, како Скот Камингс каже, „зоне опасности“, локације на којима се драмски сукоб може разрешити капитулацијом пред уценама неправедног система или ослобађањем, путем „прекршаја“, од скученог и осакаћеног живота које наметнуте предрасуде узрокују.

Како сама Воласова истиче, говорећи о драми *Људи усахлих снова*, њене драме су о могућим немогућим пријатељствима, о огромном потенцијалу за промене који сви људи имају, о ситуацијама у којима јунаци једни друге изазивају да искораче из постојећих дефиниција међуљудских односа и открију могућности о којима им у школи никада нико није говорио³⁹. Црни режисер, глумац и певач из Британије, Квами Квеи-Арма⁴⁰, који је

³⁹ Ово објашњење Наоми Волас, које је дала пред премијеру драме, доступно је на Јутјубу: <https://www.youtube.com/watch?v=qocAlwu5eCs>, приступљено 08. 08. 2016.

први режирао драму *Људи усахлих снова* (2007), фасциниран је спиритуалним, магичним и чудесним елементима у овој драми („spiritual, magic, marvelous“), и начином на који су они повезани са политичким. У интервјуу поводом њиховог предстојећег заједничког рада и консултација Воласова изражава своје дубоко уверење да је појединца (и друштво) могуће променити и да је свака видљива, опипљива и конкретна промена првобитно подстакнута оним што је невидљиво, оним што људски ум ствара уз помоћ имагинације. Као одговор на познату тврдњу да је људе немогуће променити, коју и Арма, грешком, на почетку интервјуа понавља, питајући се у чему је садржана суштина драме *Људи усахлих снова*, Наоми Волас каже да верује у потпуно супротно:

„Када кажу 'то је у људској природи' они користе појам људске природе као конструкт којим би оправдали неједнакости између богатих и сиромашних (...) корупцију, расизам, сексизам, хомофобију. (...) Људске способности маштања и сањања, осмишљавања другачије Америке, прожете су правом чаролијом. (...) Сматрам да се у бити човекове природе налази способност дељења и одупирања угњетавању. (...) Свака промена је подстакнута маштом (...), њеном способношћу да створи другачији свет. (...) Да би био у стању да одржиш такав сан (...), мораш имати изузетне моћи.“⁴¹ (Квеи-Арма, Волас 2007)

Дисертација ову веру Наоми Волас у људску примарну креативност ставља у контекст критичке педагогије, која човека као деструктивног види тек након што су му одузете могућности за нормалан развој, тек када спољашње, друштвене стеге успоставе доминацију над човековим изворним, унутрашњим стремљењима (Фром 1973), и у

⁴⁰ У тексту „Писање као прекршај“ Воласова студентима драматургије два пута препоручује и дела, већ поменутог, Енглеза афричког порекла, глумца, певача и драмског писца, Квами Квеи-Армаа, који је режирао њене драме *Људи усахлих снова* и *Течна равница*. Квеи-Арма је са деветнаест година променио дотадашње име и презиме у афричко, које је припадало његовој породици у Гани, пре ропства. У интервјуу (2008) са Саром Монтаг Арма каже да је сматрао нелегитимним своје европско име јер је знао да су робови, након што су се ослободили, 1834. године, задржали презимена својих европских господара. Квеи-Арма је у својим делима преокупиран проблемима у гету, насиљем и криминалом често кобним по младе црнце, што је и приказао у веома успешној драми *Елминина кухиња* (*Elmina's Kitchen*, 2003). Да расизам и данас постоји у Енглеској показује и статистика. „Црнаца је у Енглеској два посто, а чине дванаест посто популације у затворима“, објашњава Арма у истом интервјуу.

⁴¹ У оригиналу: „Human nature is a construct used to justify inequalities between rich and poor (...), corruption, rasism, sexism, homophobia. (...) People's ability to dream is magical, to dream about different America. (...) I think human nature is to share and to resist oppression. (...) All change comes from dreaming (...), power of the imagination to create a different world (...). That's very powerful (...), to be able to sustain that dream. (...)“ (Квеи-Арма, Волас 2007)

контекст педагогије / теологије ослобођења Мартина Лутера Кинга и Паула Фреиреа која, као и психоаналитичке студије Франца Фанона, човекову деструктивност тумаче као поремећај до којег долази у оквирима културе доминације. Аутори радова у студији *Позориште Наоми Волас* се самим појмом људске природе не баве. Они, пак, са правом истичу да је у стваралаштву Наоми Волас кључан њен веома убедљив драмски приказ страдања тела којим она дочарава суштину система у којима живе страдалници које приказује, њен неконвенционалан однос према еротици који води ка преображају драмских ликова и индиректно заговара ширу друштвену трансформацију, њено схватање утопије као могуће и остварљиве, начин на који она у својим драмама проблематизује категорију „беле супериорности“, као и то како она разуме / користи емпатију као још један позоришни метод који имплицира промене на личном и политичком плану, а преузет је од два најугицајнија, у ставовима понекад супротстављена, драматурга, Брехта и Станиславског.

У уводном делу збирке *Позориште Наоми Волас: отеловљени дијалози*, под називом „Увод: дискурс тела“ („Introduction: The Discourse of the Body“) и поднасловом „Улога сведока и глума унутар глуме“ („Witnessing and Re-enactment“), уредник и аутор два текста, Скот Камингс⁴², објашњава значај позоришних техника које Наоми Волас често користи у својим драмама. Реч је заправо о техникама „замене улога“ („role-change“) и „глуме унутар глуме“ („re-enactment“). О томе Камингс каже:

„Троп одглумљивања доноси суптилну али значајну метатеатарску димензију њеном стваралаштву: подстиче брехтовску спознају о неприродности позоришне фикције и отвара питање алтернативних токова радње и различитих могућих исхода. Понекад се користе реквизити, шминка, костими, лутке, шарада, песме, театрална гестикација – било као проста историографска прича, или припрема за очекивани догађај. (...) Прошлост се преводи у садашњост кроз чин одглумљивања, или будућност у садашњост кроз увежбавање.“⁴³ (Камингс, Ебит 2013: 14-15)

⁴²Други текст Скота Камингса, „Љубав у рани“ („Love in a Wound“), биће наведен касније, приликом анализе драме *Течна равница*. Такође, трећи, пети и једанаести есеј из збирке биће анализирани касније у дисертацији када буде речи о драмама којима се баве: есеј Волтера Билдербека ће бити цитиран у другом поглављу дисертације, док ће есеји Бјула Визнера и Питера Речлефа бити разматрани у трећем поглављу.

Оригинал цитиране Камингсове тврдње гласи овако: „The trope of enactment brings a subtle but important metatheatrical dimension to her work, triggering a Brechtian awareness of the contrived nature of the theatrical

Ако се присетимо кључних момената из драма Наоми Волас, можемо рећи да је Камингс у праву када теме присећања на прошлост и прижељкивања будућности ставља у први план своје анализе стваралаштва Наоми Волас. Камингс, међутим, не наводи конкретне цитате којима би ову формалну анализу поткрепио, а они свакако постоје, нарочито у драмама *Људи усахлих снова* и *И ја и ћутање*. У драми *Људи усахлих снова* „прошлост је преведена у садашњост“ у тренуцима када се Кали присећа како ју је сексуално злостављао човек у чијој је кући служила, те пред својим оцем одиграва сцену са ципелом, и која је, зато што драматизује изреку „бити у туђој кожи / ципелама“ („to be in somebody else’s shoes“), чест реквизит и симбол класног сукоба и његовог могућег превазилажења у драмама Наоми Волас. Са друге стране, будућност бива преведена у садашњост када затворенице Ди и Џејми у драми *И ја и ћутање* увежбавају улоге кућних помоћница (и газда), које их чекају када изађу из затвора.⁴⁴

О значају метатеатарске технике „сценске пробе“ („rehearsal“) у драмама Наоми Волас, поред Скота Камингса, у шестом есеју исте збирке пише и Линзи Камингс у научном раду „Наоми Волас и драматургија сценске пробе“ („Naomi Wallace and the Dramaturgy of Rehearsal“). У драмским епизодама у којима јунаци Наоми Волас почињу да глуме / пробају неку хипотетичку ситуацију Камингсова види утицаје истакнутих драматурга Брехта, Станиславског и Боала. Камингсова тврди да Воласова од Брехта преузима критички приступ, комплексно тумачење догађаја, помоћу „ума и тела, и афекта и интелекта“ (74), нагласак на историјској и културолошкој позадини јунака (77), а од Станиславског инсистирање на емпатији и емоцијама. (76) Од Боала Воласова преузима став да је неопходно проживљавати ситуацију на „сопственој кожи“, да би се открило да ли она завређује да постане део уобичајене друштвене праксе или не.⁴⁵ „Мало је вероватно

fiction and raising questions about alternative courses of action and different possible outcomes (...), sometimes with the use of props, make up, costume pieces, puppets, charades, songs, or theatricalized gestures – either as a simple historiographical narrative or as a preparation for an anticipated event. (...) (This is) a means of bringing the past into the present through re-enactment or bringing the future into the present through rehearsal.“ (Камингс, Ебит 2013: 14-15)

⁴⁴ Представљено је на готово гротескан начин Џејмино инстстирање на грациозности и високом стилу током извођења тривијалних кућних послова као што је брисање прашине, јер оне могу да се развијају само у оквиру тих послова, без могућности да свој положај суштински промене. Њихове кореографије често садрже и момент када газда / газдарица кажњава послугу за најситније или умишљене грешке, што једна од јунакиња мора да одглуми. (Волас 2011)

⁴⁵ Испробавање разних верзија расплета је суштина Боаловог *Позоришта потлаченог*. (Боал 2008)

да ћемо прихватити решења која не могу бити отеловљена“, каже Камингсова. (81)
Ауторка даље објашњава:

„Представа се ослања на *радњу*, док сценска проба садржи *предлоге, истраживања, промене, претварања, симулације и хипотезе*. Као такве, сценске пробе су гранични процеси који често захтевају од нас да преиспитамо оно што изгледа ‘нормално’ или ‘природно’ у животу. (...) Сценске пробе могу да нам помогну да схватимо у каквом свету живимо, и да дођемо до сазнања о томе шта би било потребно да се такав свет промени.“⁴⁶
(Камингс, Ебит 2013: 72, 81)

Линзи Камингс у овом раду анализира драму *У срцу Америке* и у њој проналази два кључна момента у којима је истакнут значај технике сценске пробе. Епизода када се војници Ремзи и Крејвер налазе на ратишту и покушавају да драмски прикажу Ремзијеву смрт јесте један од њих. Наиме, у овом тренутку Ремзи покушава да помоћу одглумљивања сцене сопственог страдања подстакне емпатију у хладнокрвном Крејверу, и да се са њим спријатељи. Камингсова са правом закључује да је намера Наоми Волас била да уз помоћ непрекидног увежбавања емпатије подстакне промену у својим јунацима, и на тај начин укаже на могућност изградње хуманијег друштва, како у драми, тако и у реалном свету.

Други кључан пример сценског увежбавања у драми *У срцу Америке*, који Камингсова касније наводи, јесте моменат када озлоглашени наредник Бокслер своје потчињене војнике, Ремзија и Крејвера, подучава како да се опходе према заробљеним Ирачанима. Камингсова овај тренутак у драми не анализира детаљније, а о њему се може рећи следеће.

Ако је намера Ремзија била да у Крејверу пробуди хуманост и саосећање, Бокслеров циљ је потпуно супротан: да трајно из својих потчињених војника искорени ове људске особине. Његова пракса је слична процесу који Орвел описује у роману *1984*. О’Брајан објашњава Винстону Смити да систем оперише тако што мења људе – из њих истискује и

⁴⁶ Објашњење Камингсове у оригиналу гласи овако: „(...) Performance *does* while rehearsal *proposes, explores, changes, pretends, simulates* and *hypothesizes*. As such, rehearsals are liminal processes, often requiring us to question that which seems ‘normal’ or ‘natural’ in life. (...) Rehearsals may help us work out what it means to live in the world and what it would take to change that world. (...)“ (Камингс, Ебит 2013:72, 81)

избацује способност за пријатељство и љубав и празан простор испуњава својом суштином, суровошћу.⁴⁷ Уместо емпатије, Бокслер војницима саветује да на ирачким заробљеницима искале сав бес због фрустрација са којима су се суочавали у САД као припадници ниже радничке класе (Крејвер) и другог, обојеног народа (Ремзи). О сличном преусмеравању гнева и навођењу потлачених да се обрачунавају, не са творцима дискриминаторне идеологије и праксе, већ са људима који су им по страдању слични, или још гори, Наоми Волас је писала и у другим драмама као што су *Момци рата* (*The War Boys*, 1993), *Људи усахлих снова*, *Течна равница*, а оваквим видом психолошког поробљавања бавио се и Пауло Фреире у *Педагогији обесправљених*, али и Франц Фанон у књигама *Презрени на свету* (1961) и *Црна кожа, беле маске* (*Peau noire, masques blancs*, 1952). Због тога ће у овој дисертацији, а за разлику од студије *Позориште Наоми Волас*, стваралаштво Воласове бити анализирано у контексту Фанонових и Фреиреових запажања изнетих у овим књигама, о култури доминације која, не само уз помоћ репресивних, већ и уз помоћ идеолошких механизма, појединца наводи да се одрекне своје изворне хуманости, постане „шупаљ“ (Орвел 2000: 273), а онда ту празнину испуни суровошћу и деструкцијом које она пропагира.

Поред „сценског увежбавања“ ситуација из прошлости / будућности, у уводу студије *Позориште Наоми Волас* Скот Камингс говори и о „замени улога“ у драмама Наоми Волас, као стратегији која може да доведе до друштвених промена. Као пример Камингс наводи сцену у драми *Једну буну поштеди* у којој аристократа Снелгрејв, који је толико сигуран у непроменљивост своје привилегије, пружа шансу слуги Бансу да обује његове аристократске ципеле и да у једној игри, коју себи може да дозволи, научи како се правилно држи штап. (2013: 15) Овај моменат, када човек са маргине, присилно регрутовани морнар Банс, ‘постаје’ аристократа најсличнији је епизоди у драми *Течна равница* када одбегле робиње Демби и Аџа преузимају улогу трговаца робљем, а такође сличност постоји и са сценом у драми *Људи усахлих снова* у којој црна служавка Кали

⁴⁷ Овај кључни одломак из романа *1984*. гласи: „Немој замишљати да ћеш се спасти, Винстоне, ма колико нам се потпуно предао. Ми не штедимо никог ко је једном застранио. Чак и ако нам се прохте да те пустимо да одживиш свој живот до природне смрти, ни тад нам нећеш побећи. Шта ти се деси овде, остаје заувек. Схвати то унапред. Смождићемо те до степена где нема повратка. Овде ће ти се догодити ствари од којих се никад нећеш опоравити, макар живео хиљаду година. Више никад нећеш моћи да имаш обична људска осећања, у теби ће све бити мртво. Више нећеш бити кадар да осетиш љубав, пријатељство, радост живота, смех, радозналост, храброст, поштење. Бићеш шупаљ. Ми ћемо те испразнити, потом испунити самим собом.“ (Орвел 2000: 273)

почиње да глуми белог газду. Камингс не спомиње ове драме у контексту замене улога, а оне су битне, не само због постојања ове позоришне технике, него и због онога што Воласова покушава њима да саопшти.

Наиме, Наоми Волас своје јунаке често приморава да се одрекну свог друштвеног статуса и буквално постану они које су до тада презирали, и схвате да су им ти људи заправо по страдању исти.⁴⁸ Драме Наоми Волас показују да једино уколико се тлачитељ стави у положај потлаченог, и у потпуности саосети са њим, односно схвати да он тлачи у служби других, и да је и сам жртва деструктивних идеологија (културе доминације) соба / цивилизација, престаје да буде замка пуна неслобода и неправде које намећу предрасуде, и постаје место ослобађајућих спознаја и могуће промене. Ако бели морнар Кренстон није извукао поуку из епизоде када је био приморан да прихвати улогу роба и искуси сву деградацију ропског положаја, публика сигурно јесте. Иако се радња драме *Течна равница* не дешава у соби, већ на пристаништу, целокупни цивилизацијски простор приказан је као замка, онако како је Рејмонд Вилијамс о томе говорио у закључку студије *Драма од Ибзена до Брехта*, и онако како је Лајонел Трилинг, следећи уметнике које је проучавао, упозоравао у предговору књиге *Јаство које се супротставља*, истичући постојање невидљивих идеолошких затвора из којих је много теже изаћи него из оних физичких и видљивих који понекад, као зидови Бастиље, падају.

Камингс о замени улога кроз замену обуће и одеће у драмама Наоми Волас говори у анализи драме *Ништа тако хладно* која се бави америчким присуством у Авганистану. Млада Авганистанка Алија носи ципеле америчког војника латиноамеричког порекла, Серђа, а слична „замена одеће“ се дешава када Серђово мртво тело на крају бива прекривено њеном бурком. (15) Аутор је у праву када овакву употребу позоришних костима тумачи као покушај превазилажења граница пола, боје коже, класе, етничке припадности (15), али потребно је нагласити још нешто. Наизменично коришћење исте гардеробе ових јунака предочава да упркос различитом географском пореклу и припадности различитим зараћеним странама (Серђо је окупатор, а девојчице представници потчињеног народа), јунаци драме се заправо налазе у идентичном

⁴⁸ Поред драма *Људи усахлих снова*, *Ништа тако хладно*, *Течна равница*, и друге драме Наоми Волас добро илуструју ову тезу. И у њеним ранијим драмама, као што су *У срцу Америке* и *Мојци рата*, постоји свест о томе да потлачени често и сами постају тлачитељи.

положају, и подједнако су „колатерална штета“. Иако Серђо изгледа као да је у улози целата који пуца у леђа авганистанским цивилима, он ће им се врло брзо придружити, када под ципом у којем се буде возио експлодира нагазна мина. Воласова деконструише Серђову такозвану привилегију као пуки привид, врло симболично, када Серђово мртво тело најзад прекрије Алијина бурка. Таквим гестом, Воласова јасно показује да су починитељи злочина заправо и сами жртве рата, односно идеологије која их дехуманизује и инструментализује ради постизања циљева других.

Речено је већ да је оригиналност и значај драма Наоми Волас у томе што оне не представљају пуко ламентирање над стањем у којем се налази савремени свет, презасићен културом доминације. Штавише, драме ове ауторке нуде врло продуктивне и садашњем тренутку примерене алтернативе. Први есеј у књизи *Позориште Наоми Волас* посвећен је оним моментима у њеним драмама у којима се назире могућност преображаја света и практиковања онога што многи називају утопијом, о такозваним „гестичким моментима јасноће“ („gestic moments of clarity“) (21), „тренуцима у којима је садржана порука драме и који превазилазе саму драму“ („moments that explain the play, but also exceed the play“). (21) У овом раду, насловљеном „Смрт и жеља, апокалипса и утопија: феминистички *гестус* и утопијска представа у драмама Наоми Волас“ („Death and Desire, Apocalypse and Utopia: Feminist *Gestus* and the Utopian Performative in the Plays of Naomi Wallace“) ауторка Шенон Бејли, са Универзитета Светог Едварда у Остину (St. Edward’s University in Austin, Texas) проналази у драмама Наоми Волас утопијске моменте у којима се открива нешто веће од саме драмске радње. Такве су, по њеном мишљењу, драме *Железнички мост код Поуп Лик Крика* (*The Trestle at Pope Lick Creek*, 1998), *Свет који ишчезава*, али и драма *Једну буву поштеди*, коју подробније анализира. Бејлијева међутим, не анализира детаљно принципе на којима би та утопија била утемељена.

Када каже да „гестус постаје феминистички када његова моћ тумачења класних или економских неједнакости почиње да се употребљава и проширује зарад критике полне и сексуалне неједнакости, свеприсутне у патријархалним структурама моћи“ (22), Бејлијева цитира дело *Укидање мимезе: есеји о феминизму и позоришту* (*Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*, 1997) феминисткиње Елин Дајмонд (Elin Diamond) која истиче значај, не само комада Наоми Волас са класном тематиком, већ и оних који приказују и критикују полно угњетавање. Овим цитатом Бејлијева се донекле приближава појединим

поставкама ове дисертације која се бави стваралаштвом Наоми Волас као критиком културе доминације под коју могу да се подведу и поменути облици дискриминације. Међутим, за разлику од рада Бејлијеве, ова дисертација иде дубље и трага за историјским узроцима дискриминације над женама, и проналази их у основним поставкама патријархалне доминације над матрифокалним знањем и искуством, о којима су писали Ријана Ајслер у студији *Путир и оштрица*, и Ерих Фром у есејима из збирке *О љубави, сексуалности и матријархату*, као и многи други антрополози и археолози који су успели да искораче из постојећих оквира које је партијархална култура доминације наметала. Један од главних аргумената у овој дисертацији је да је почетна доминација над женским принципом установила образац и праксу из којих су даље, током историје западне цивилизације, никле остале системске врсте угњетавања.

За разлику од ове дисертације, која детаљно анализира антиратне комаде и драме Воласове о израбљиваној белој радничкој класи у контексту културе доминације, Бејлијева се само летимично, у једној реченици, осврће на ратове које воде енглеске аристократе, жртвујући људе из нижих класа, какав је морнар Банс из драме *Једну бугу поштеди*, а затим и на руднике угља у којима исти ови богаташи израбљују сиромаше. Ауторка не наглашава да су ово последице и појавни облици једног дубоко укореењеног система доминације и више се бави „ерозијом линије између слуга и господара“ у делу Наоми Волас (24) која се темељи на спознаји кроз лично искуство, углавном кроз сусрет еротске врсте. Будући да је овај рад написала 2004. године, када драма *Људи усахлих снова* још увек није била објављена, Бејлијева није била у прилици да напише и то да Наоми Волас наглашава значај сазнања које проистиче не само из личног искуства, већ и из оног које подстичу теоријски (филозофски и теолошки) текстови о свету који нас окружује. Такође, како драме Наоми Волас показују, до сазнања се може доћи кроз учешће у радничким и слободарским покретима. Осим драме *Људи усахлих снова*, и последња драма Наоми Волас, *Течна равница*, говори о визији бољег света која израста из споја различитих искустава јунака: личног проживљавања неправде, теоријске анализе и, најзад, из друштвеног активизма током којег „лично“ постаје део сфере друштвеног и политичког.⁴⁹

⁴⁹ У драми *Течна равница* лично искуство живота у ропству наводи јунакиње на бекство и маштања о бољем свету у којем не постоји ропство, али такође их на побуну подстиче и њихова свест о постојању алтернатива у ширем окружењу у виду аболиционистичких покрета (квекера), побуна против ропства и колонијализма

За студију *Позориште Наоми Волас* писали су и универзитетски професори који су се поред тога бавили и режирањем комада Наоми Волас. Једна од њих је Џозефин Мачон, са Универзитета Мидлсекс у Лондону, која је режирала драму *Град кланица*, и која у седмом есеју збирке, насловљеном „Наоми Волас и политика жеље“ („Naomi Wallace and the Politics of Desire“) говори о драмама *Људи усахлих снова* и *И ја и ћутање*. Ова ауторка значај стваралаштва Наоми Волас види у повезивању друштвених, историјских и културолошких тема са индивидуалним и личним (90), а добар пример за то је, по њеном мишљењу, драма *Људи усахлих снова* јер је њен главни лик Тајс истовремено Афроамериканец, верујући хришћанин и комуниста. (91) Када говори о драми *И ја и ћутање* ова ауторка наглашава значај њене сценографије – собе (92), затим став Воласове да историја постоји и у садашњости (на сцени Воласова ову идеју отеловљава уз помоћ четири глумице од којих су две Ди и Џејми у садашњости, а друге две исте ове јунакиње само девет година млађе). (96) Такође, Мачонова говори о настојању Воласове да у драми *И ја и ћутање* сан о слободи представи као неуништив, чак и у најтрагичнијим околностима, током завршне сцене двоструког самоубиства.

Ови закључци о стваралаштву Наоми Волас, које Џозефин Мачон доноси, али не елаборира додатно, биће детаљније анализирани у поглављима ове дисертације која следе. Значај собе у драмама Наоми Волас биће расветљен помоћу студије Рејмонда Вилијамса *Драма од Ибзена до Брехта*, а дисертација ће показати и то да је сан о бољем свету у драмама Наоми Волас, који Мачонова спомиње, потпуно основан и може се поткрепити научним сазнањима о постојању једног таквог света у прошлости, на којима инсистира Ријана Ајслер у антрополошкој студији *Путир и оштрица*, и која свакога дана потврђују нова открића из археологије и антропологије.⁵⁰ Када је реч о историји у драмама Наоми Волас, ова дисертација анализира везу Наоми Волас са истакнутим историчарима са америчких универзитета: Хауардом Зином, Робинотом Келијем, Питером Речлефом, Крегом

(Хаићанске револуције, Побуне Уједињених Ираца), као и њихова свест о постојању теоријских и других списа о ропству које су написали сами робови (Филис Витли, Џон Стјуарт Кугоано). (Волас 2016)

⁵⁰ Године 2010. објављена је књига *Нови свет домородачког отпора: Ноам Чомски и гласови из Северне, Јужне и Централне Америке (New World of Indigenous Resistance: Noam Chomsky and Voices from North, South, and Central America)* коју приређивач уводу истиче као „разговор једнаких“. Прилози извештавају о начинима на који се домородачка баштина латиноамеричких земаља данас оживљава кроз образовање у Мексику, Гватемали, Еквадору, Перуу, Боливији и Аргентини. (Богоева Седлар 2016б: 231)

Стивену Вајлдеру и другима. Такође, будући да се драме *Људи усахлих снова* и *И ја и ћутање* дешавају тридесетих, односно педесетих година прошлог века у Америци, ова дисертација се бави борбом црнаца против расизма која је у то време била актуелна, зато што је шири контекст те борбе имплициран у драмама Наоми Волас. Проблем расизма у Америци, активизам Мартина Лутера Кинга и других црнаца који су захтевали његово укидање, режисерка Џозефин Мачон уопште не спомиње приликом анализе ових драма, иако Наоми Волас о њима говори у својим интервјуима и препорукама које даје младим студентима драматургије, на пример, када каже да ангажовано позориште мора садржати гласове оних који су „скрајнути“, „занемарени“, „заборављени“, „изопштени“, „неспоменути“, „учињени невидљивим“, гласове Афроамериканаца и свих осталих мањина са других континената које живе у Америци. (Волас 2013б)

Предавач на Колеџу Макалестер (Macalester), Бет Клири, режирала је неколико драма Наоми Волас у последњих петнаест година. У питању су драме *Стандардно време* (*Standard Time*, 1999), *Свет који ишчезава*, *Град кланица* (*Slaughter City*, 1996), *У срцу Америке* и *Унутрашње море* (*The Inland Sea*, 2001), на које се осврће у осмом есеју збирке, насловљеном „Суштинске недоречености или педагогије потиснутог: како режирати сцене секса у драмама Наоми Волас“ („Crucial Unspeakables, or Pedagogies of the Repressed: Directing Sex in the Plays of Naomi Wallace“). Ауторка у овом раду говори о техничким проблемима са којима се сусретала током режирања еротских сцена у комадима Наоми Волас будући да су у тим продукцијама учествовали њени студенти, млади људи од око двадесет година. Поред закључка Бет Клири да је секс у драмама Наоми Волас увек политичан (103), у овом раду значајан је њен приказ истраживања контекста у којем се дешава драма *Град кланица* (која се иначе у овом периоду приказује на Универзитету Станфорд). Наиме, Клиријева је са глумачком екипом представе *Град кланица* прво намеравала да посети једну америчку кланицу да би екипа у реалности доживела угњетавање радника о којој ова драма говори. Фабрика за прераду меса „Normel“ у Остину, у Минесоти, им није дозволила приступ, али је сценограф ове представе успео самостално да посети фабрику за прераду хране „Cudahy“ у Милвокију, и да се снабде фотографијама и алатом кључним за разумевање рада у једној таквој фабрици. За гупну посету позоришна екипа је добила дозволу само од Фабрике Фордових камиона (Ford

Truck Assembly Plant) у Сент Полу, а о сазнањима до којих су том приликом дошли Клиријева каже следеће:

„Видели смо како средовечни радници са дугогодишњим радним стажом обављају тежак посао који се састоји из непрекидног понављања истих активности. Масивност објекта је много говорила: немилосрдна аутоматизација, хемијска испарења, бука коју је стварала механизација, све је то утицало на то да радник као појединац поприми изглед малог, механичког дела машине.“ (106-107)⁵¹

Воласова је током писања драме *Град кланица* консултовала дела неколико историчара радничких покрета: Џејмса Барета (James R. Barrett), Питера Речлефа, Дејвида Редигера (David Roediger) и Шелдона Стромквиста (Sheldon Stromquist). Поред извора које сама Наоми Волас наводи, Клиријева је о раду у фабрици за прераду меса сазнала и од једног бившег запосленог:

„Сазнали смо да су радници опседнути ножевима. Сваки је од њих на спрату за убијање поносан на сопствену виртуозност са ножевима будући да педантност и стручност у оштрењу ножева у великој мери утичу и на учинак и на безбедност. Сви радници из колектива се хвале временом за које могу да наоштре нож, а болесне шале о ножевима, мртвим животињама и изнутрицама радници у кланици збијају свакодневно.“ (Камингс, Ебит 2013: 107)⁵²

Овај феномен опседнутости убијањем, о којем говори Бет Клири, Наоми Волас одиста обрађује у драми *Град кланица*. Њени јунаци, радници „на спрату за убијање“, бивају стално прераспоређивани унутар фабрике и добијају послове на основу тога ко је вештији и бржи у оштрењу ножева и убијању животиња. За разлику од увида којима се бави Клиријева, ова дисертација драму *Град кланица* повезује са традицијом писања о

⁵¹ У оригиналу: „We witnessed middle-aged union workers with a high level of job seniority doing hard work continuously and repetitively. The massive scale was instructive: the relentlessness of the automation, the chemical odor, the din of the machinery, and the way the whole apparatus seemed to render the individual worker small and mechanical.“ (Камингс, Ебит 2013:106-107)

⁵² Оригинал гласи овако: „We learned about the workers’ obsession with knives. Knife pride is an occupational necessity on the kill floor because the care and expertise used in sharpening one’s knives can make a difference in job performance and in safety. Knife sharpening time is a matter of collective bargaining, and sick jokes involving knives, carcasses, and animal guts are commonplace among slaughterhouse workers.“ (107)

угњетеним радницима у коју спадају, између осталих, и скеч Дариа Фoa *Канџонисима* (*Canzonissima*, 1962) и драма *Окупације* (*Occupations*, 1968) Тревора Грифитса.⁵³ Израбљивање беле (и црне) радничке класе, приказано у драми *Град кланица*, посматра се као измењени облик ропства које је наставило да постоји и након званичног укидања робовласничког система у Америци. Да је ропство у Америци спровођено и над црнцима и над белцима од самог почетка грађења америчких колонија, показаће анализа драме *Течна равница* у четвртом делу ове дисертације, а о томе да је ропски рад црнаца и белаца у фабрикама (на железници и затворима) постојао и након укидања ропства говори, поред драме *Град кланица* и *Људи усахлих снова*, и књига *Дагласа Блекмона* (Dougless A. Blackmon) *Ропство под другим називом: поновно поробљавање црних Американаца у периоду између Грађанског рата и Другог светског рата* (*Slavery by Another Name: Re-Enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II*) за коју је аутор добио Пулицерову награду.⁵⁴

У деветом есеју збирке, насловљеном „Откривање *Унутрашњег мора*: епска драма Наоми Волас о Британији“ („Mapping *The Inland Sea*: Naomi Wallace’s British Epic Drama“), Арт Борка говори о историјском контексту те драме, у којој се, као и у драми *Једну буну поштеди* Наоми Волас бави историјом Енглеске, а не Америке из које потиче. Борка објашњава да се у средишту ове драме налази озлоглашена пракса енглеских аристократа да присвајају заједничку земљу на основу закона које су сами донели (*Bills of Enclosure*), и да са те земље расељавају људе, претварајући сељаке који су првобитно живели од свог рада у гладне бескућнике. (Камингс, Ебит 2013: 120) Треба напоменути да се овом темом, три деценије пре Воласове, бавио и Едвард Бонд, којег Наоми Волас цени и често цитира, у неколико својих драма, посебно у драми *Бинго!* (1973).

Драма *Унутрашње море* се дешава у осамнаестом веку и прати рад краљевског архитекте Капабилити Брауна – човека свог времена са потпуно дисоцираним сензибилитетом који због тога не проналази никакву везу између етике и естетике. Браун прво расељава људе из села која је Лорд Хејвуд присвојио, а потом уметнички обликује добијени, празан пејзаж. У оваквој легалној отимачини помажу му чувари, копачи,

⁵³ Види драму *Ритино образовање* (*Educating Rita*, 1983) Вилија Расела (Willy Russell) као и филм *Четири пријатеља* (*Four Friends*, 1981) Артура Пена, рађен по драми Стива Тешића.

⁵⁴ По тој књизи је направљен и документарни филм *Ропство под другим називом* (*Slavery by Another Name*, 2012) Семјела Поларда (Semuel D. Pollard).

војници, такозвана нижа средња класа, људи који уместо аристократа обављају прљаве послове: обрачунавају се са бунтовницима и преступницима.⁵⁵ Доба о којем говори драма *Унутрашње море*, објашњава Борка, обележено је стварањем непојмљивих разлика између богатих и сиромашних (119), рађањем нових концепата „приватне својине“ и апсолутног власништва у Енглеској. (120)

У десетом есеју студије *Позориште Наоми Волас* професор Нил Чадгар, са Колеџа Мекалистер, у раду „Слипово блефирање“ („Slip’s Bluff“) такође се бави драмом *Унутрашње море*. У овом раду Чадгар заступа став да су идеје о естетици осамнаестог века, теоретичара Едмунда Берка (Edmund Burke) у делу *Испитивање порекла наших идеја узвишеног и лепог* (*Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) и сликара Вилијама Хогарта у делу *Анализа лепоте* (*Analysis of Beauty*, 1753), на које се ослањао Капабилити Браун током рада на преображају енглеског пејзажа, и које Волсова цитира у драми *Унутрашње море*, парадоксално истицале лепоту и узвишеност као врховне идеале, а у реалности биле примењиване уз помоћ бруталне, веома ружне, силе. (Камингс, Ебит 2013: 131) Чадгар се, међутим, у овом раду не бави ни конкретним страдањем људи, ни неправдом оличеном у приватизацији заједничког земљишта и стварању класних разлика међу људима, које су биле саставни део овог политичког пројекта. Чадгар не наводи јасно да су идеје о лепоти пејзажа и лепоти уопште заправо служиле као параван и идеолошко оправдање за насилно присвајање земље енглеских сељака, и претварање у ругло гета у којима су они били приморани да живе.

За разлику од аутора студије *Позориште Наоми Волас*, дисертација *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* драму *Унутрашње море* пореди са драмом Џона Мекграа *Шевиот, јелен и црна, црна нафта* (*The Cheviot, the Stag, and the Black, Black Oil*, 1973) која говори о сличном присвајању земље које је приказано у драми *Унутрашње море*, праћеном принудним исељавањем људи, о пројекту који је Енглеска спроводила један век касније, не само на сопственој

⁵⁵ Чуvari шуме и дивљачи, Борка објашњава, често нису дозвољавали ловокрадици да се домогне суда, већ су га на лицу места убијали. Парадоксално је то да су ови чувари заправо чували дивљач од изгладнелих људи да би аристократе могле да се забављају и спортски рекреирају у лову. Због тога се у драми појављује дух девојчице Блис коју је чувар лордовог имања (млађи брат Лорда Хејвуда) убио ашовом, претходно обесивши њеног изгладнелог оца због „крађе“ јелена. (123)

територији, већ и у колонизованим областима у оквиру Велике Британије као што је Шкотска, којом се Мекгра бави. Дисертација детаљније разрађује тезе Нила Чадгара и Арта Борке на примеру драме *Људи усахлих снова*, бави се праисторијским почецима класне дискриминације, али и показује, кроз анализу драме *Течна равница*, како су Енглези у Америку „извели“ систем класног раслојавања, праксу приказану у драми *Унутрашње море*, која се потом претворила у отворено, и за колоније веома уносно, робовласништво.⁵⁶ Тезу о класном угњетавању као виду ропства заступа и студија *Бели товар: заборављена историја британских белих робова (The White Cargo: the Forgotten History of Britain's White Slaves, 2007)* Мајкла Волша (Michael Walsh) и Дона Џордана (Don Jordan), на коју се ова дисертација ослања, нарочито приликом анализе драме *Течна равница*, и која представља доказни материјал о ропском раду белих Британаца у Америци – Ираца, Шкота и најсиромашнијих Енглеза, које су британске власти од седамнаестог века принудно слале у америчке колоније.⁵⁷

Као једанаести есеј збирке *Позориште Наоми Волас* објављен је рад Адама Џона Вотермана, професора америчке књижевности на Америчком универзитету у Бејруту (АУБ), насловљен „Неподношљиве блискости: окупација, утопија и креативна деструкција у *Температурној криви*“ („Unbearable Intimacies: Occupation, Utopia, and Creative Destruction in the *Fever Chart*“). Овај аутор анализира драме Наоми Волас *Доба невиности, Између овог даха и тебе, Свет који ишчезава*, у којима се Наоми Волас бави савременом историјом Блиског истока, и које су објављене у збирци *Температурна крива: три кратке визије Блиског истока (The Fever Chart: Three Visions of the Middle East, 2009)*. Када говори о драми *Доба невиности*, у којој главне ликове играју Палестинка Ум Хишам, израелски војник Јувал и архитекта Шломо, Вотерман посебну пажњу посвећује проблему

⁵⁶ Најновија студија историчара Џералда Хорна (Gerald Horne), са Универзитета у Хјустону, *Контра-револуција из 1776: отпор робова и настанак САД-а (The Counter-Revolution of 1776: Slave Resistance and the Origins of the United States of America, 2014)*, говори о ширењу ропства и коригује мит о херојском настанку САД, истичући да су се колоније од Енглеске одвојиле да би могле да задрже и развију робовласнички систем, који се Енглеска спремала, под притиском, да укине. О животу поробљених црнаца у Америци говорио је, 1965. године, у дебати на Кембриџу, одржаној на тему „Да ли је амерички сан оствариван експлоатацијом америчких црнаца?“ („Has the American Dream Achieved at the Expense of the American Negro?“), амерички писац Џејмс Болдвин, чији је рад за стваралаштво Наоми Волас од изузетног значаја.

⁵⁷ У драми *Унутрашње море*, која се дешава у осамнаестом веку, такође постоји алузија на одлазак у Нови свет. (Волас 2002) Како Волш и Џордан у књизи *Бели товар* тврде, постојала је снажна пропагандна прича о богатству и луксузу које досељенике чека у америчким колонијама. Под њеним утицајем појединци су својевољно ишли у колоније не знајући да ће тамо постати робови. (Волш, Џордан 2007)

надгледања, будући да се у средишту ове драме налази историјска личност Шломо Гур-Геровски, идејни творац специфичних грађевина за надгледање („homa umigdal“) које су Израелци користили током окупације.⁵⁸ Вотерман истиче да, нажалост, посматрати не мора да значи и увидети, разумети и схватити, и да, упркос беспрекорном систему опсервације, Израелци нису успели да виде у каквој деструкцији заправо учествују (Камингс, Ебит 2013: 159), што је у драми представљено на примеру Шлома који планира да на порушеном зоолошком врту изгради опсервациони торањ „homa umigdal“.

И драма Наоми Волас *Између овог даха и тебе* се такође бави Палестином. Њена средишња метафора, Вотерман показује, јесте трансплантација органа. Наиме, као што живот Израелке Тање зависи од трансплантираних плућа младог палестинца Ахмеда, којег су убиле Снаге одбране Израела (Israeli Defence Force), тако и исход конфликта зависи од тога да ли ће „израелско тело“ прихватити или одбацити „остатке палестинског живота“. (159-160) Током анализе драме *Свет који ишчезава* Вотерман се посебно бави страдањем и деградацијом људских тела током Заливског рата, али и уништавањем духа, и духовних вредности (драгоцених књига које Ирачани продају да би опстали). (164-165)

Као и наведени есеји из збирке, дисертација *Писање као прекршај* се такође бави Блиским истоком, и то чини на примеру драма *У срцу Америке* и *Свет који ишчезава*. За разлику од Вотермановог приступа, у дисертацији се „блискоисточне“ драме Наоми Волас стављају у контекст студија о колонијализму Мајкла Паретнџија, Емеа Сезера, Франца Фанона, Нгугија ва Тионгоа и Џона Пилџера, на које се Наоми Волас иначе у својим предавањима и интервјуима позива. Дисертација истиче да се Наоми Волас бави, не само империјалним освајањима Блиског истока, већ и других делова света, и у својим драмама приказује, не само последице културе доминације, већ и њене узроке. Она то постиже бавећи се психолошко-пропагандним механизмима који се користе упоредо са војном силом да би се поред земље колонизовао и дух народа који се осваја.

У збирци *Позориште Наоми Волас*, поред увода који је написао Скот Камингс, налази се и предговор који је написала Ерика Стивенс Ебит, насловљен „Отеловљени дијалози“ („Embodied Dialogues“), у којем говори о настанку и структури ове студије, а

⁵⁸ Када је избила Побуна Арапа (Arab Revolt) током Бритаског мандата над Палестином (1936-1939). (Камингс, Ебит 2013: 158)

онда и последњи, тринаести есеј у збирци, насловљен, „Дечија глума, да или не“ („To Girl or Not to Girl“), у којем покушава да објасни у чему је значај појављивања толико много младих ликова и деце у драмама Воласове. У том контексту Ебитова цитира интервју „Наоми Волас: потрага за ватром“⁵⁹ („Naomi Wallace: Looking for Fire“, 2004), у којем Воласова саговорници, Кони Џулијен (Connie Julian), каже следеће:

„У деци често проналазим присуство силе која им не дозвољава да постојеће стање прихвате као непроменљиво. Неки људи би рекли да је то наивно, али ја заиста сматрам да у младим људима постоји храброст коју наша култура не сматра вредном и коју спутава непрекидно. Наша култура је изразито непријатељски настројена према младима и адолесцентима које, због тога, непрекидно патологизира. Нарочито се као патолошки проблем посматрају непривилеговани млади људи, те се сматра да их је боље подвргнути терапији лековима, него развијати њихову енергију, креативност и таленат. Осим тога, од деце се очекује да се понашају по устаљеним нормама, а ја ипак волим ту непредвидивост која краси дечију природу. Због тога често користим дечије ликове у својим драмама. Понекад деца, управо због такве своје природе, баш и не поштују зацртана правила, а ту особину смо ми одрасли готово изгубили.“ (наведено у Камингс, Ебит 2013: 171)⁶⁰

Ерика Стивенс Ебит подсећа да је, осим драма у којима се појављују млади ликови, као што су *Момци рата*, *У срцу Америке*, *Једну буну поштеди*, *Птичица*, *Железнички мост код Поуп Лик Крика*, *И ја И ћутање*, Воласова написала и драме *Девојка која је пропала кроз руну на свом џемперу* (*The Girl Who Fell Through a Hole in Her Jumper*, 1994) и *У зноју* (*In the Sweat*, 1997), које је директно посветила младима, а такође је написала и већ поменути „политички манифест“ за младе драматурге, текст „Писање као прекршај“.

⁵⁹ Овај интервју са Наоми Волас доступан је на: <http://revcom.us/a/1232/naomirwinterview.htm>, приступљено 08. 08. 2016.

⁶⁰ У оригиналу: „I often see in children a force for refusing to accept the notion that things cannot change. And while some people call it naïve, I think there’s a courage in the youth that our culture certainly does not value and actively represses. We are an extremely anti-youth culture that sets out to basically pathologize being young, being a teenager. Especially young people who are not privileged, looking at them as a problem, a pathology to be taken care of, to be drugged, rather than a source of incredible energy, creativity and talent. Also, children are expected to be a certain way, and I like the unexpectedness, of how children really are if you watch them. So that’s why I often use children. Sometimes children just don’t go by the rules, they often have a natural inclination not to, which we as adults have often lost.“ (наведено у Камингс, Ебит 2013: 171)

(2013: 171) По Ебитовој, млади људи у драмама Наоми Волас се по правилу појављују или као „младићи који одрастају“ („boys-to men“) или као „духови младих девојака“ („ghost-girls“). Ерика Стивенс Ебит сматра да је циљ Воласове да креирањем оваквих ликова на специфичним локацијама, као што су фабрике, ратови у пустињама, затвори и економски уништени градови Америке, заправо покаже да страдање тела ових јунака, до потпуног уништења, узрокују политички системи у којима они живе. (173) Као потврду ове тезе можемо додати и епизоду из живота саме Наоми Волас, случај њеног пријатеља који је радећи у продавници тепиха задобио трајне повреде колена, које су му обележиле остатак живота. О њему Наоми Волас говори у интервјуу са Вивијен Горник „Бити амерички изгнаник у Америци“ („American Exile in America“, 1997), који је објављен као четврти есеј збирке. „Иако сам била привилегована, била сам у прилици да слушам и приче из живота мојих сиромашних другова из детињства“, каже Воласова у истом интервјуу, објашњавајући да ју је живот у Кентакију, поред црних и белих радничких породица, у великој мери снабдео доказима да је такозвани „амерички сан“ за већину Американаца недостижан. Управо ће сећања на суседе и пријатеље из тог периода поткрепити њену сумњу, изражену у читавом низу драма са класном тематиком, у проблематични амерички идеал који се базира на тврдњи да свако може да успе у животу, само ако напорно ради.⁶¹ Случај господина Олдрица, оца њеног некадашњег младића, ратног ветерана из Корејског рата, који је умро у беди упркос непрекидном раду после свега што је на бојишту преживео, био је само један од примера који је доказивао да је амерички сан за многе пука илузија. У овом тексту Вивијан Горник сумира запажања Наоми Волас о младим људима који припадају потлаченој радничкој класи у Америци:

„Израбљивани и без перспективе. Била је свесна тога да ће се она извући, а да већина њих неће. (...) По чему су се они разликовали? „По класи којој су припадали“, рекла је тихо. (...) „Они точе гориво, возе камионе и копају бунаре, и у тридесетим годинама изгледају већ као стари људи. (...) „Капитализам“, каже она, цитирајући Терија Иглтона, „пљачком лишава тело његове сензуалности“. Ипак, Воласова духом припада наслеђу соц-реализма из

⁶¹ О свом детињству, поред овог интервјуа доступног на Јутјубу, Воласова говори у програмском тексту „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“ и у интервјуу „Историја нас уходи“, објављеним у писаној форми. До закључка да напоран и упоран рад не води нужно до остварења америчког сна дошао је, на примеру сопственог оца, и историчар Хауард Зин, који о томе говори у документарном филму *Не можеш бити неутралан на возу који се креће* (*You can't be Neutral on a Moving Train*, 1994)

тридесетих и четрдесетих година прошлог века. И та наводна аномалија довела је до тога да се њене поетичне драме, барем у овој земљи, посматрају као проблематичне. (...) Тридесет година дуга политика ‘ослобађања’ и култура успавана психотерапијом довеле су до тога да већина Американаца објашњење за своје животе не проналази у језику класне борбе.“ (Камингс, Ебит 2013: 59, 61)⁶²

И ова дисертација се бави анализом драма о младима стављајући у шири контекст дела као што су *И ја и ћутање*, *Свет који ишчезава*, *У срцу Америке*, *Једну буву поштеди*, *Људи усахлих снова*, *Течна равница*. Посебан нагласак стављен је на психолошке механизме помоћу којих се млади, које је Наоми Волас тако красно приказала, духовно поробљавају и приморавају на послушност и прихватање владајућег система. Ставови које она износи у својим драмама које се баве младима биће повезани са ставовима аутора као што су Џејмс Болдвин, Иван Ван Сертима, Франц Фанон, Еме Сезер, Нгуги ва Тионго, Едвард Саид и други, које Воласова често цитира, а који су се у борби против расизма и колонијалног ропства посебно бавили механизмима менталог поробљавања, наводећи често пример деце у колонијама којима се ускраћивало знање о постојању њихове сопствене културе, и уз помоћ репресије забрањивала могућност изражавања на матерњем језику. Биће такође истакнути ставови универзитетских предавача, као што су Тери Иглтон, Бел Хукс и други, који су, као и Наоми Волас у тексту „Писање као прекршај“, критиковали улогу образовног система у спутавању креативности и критичког мишљења код младих људи и осуђивали промоцију псеудо-вредности „капитализма и империје“. (Волас 2008)

Као што се може већ закључити из наведеног, нови приступ који заговара теза *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* подразумева довођење у везу стваралаштва Наоми Волас са истраживањима теоретичара културе, књижевних теоретичара, антрополога, педагога, психолога и

⁶² У оригиналу: „Hard-worked and going nowhere. She knew even then that she would get out, and that most of them would not. (...) What made a difference? „Class“, she says quietly. (...) „They pump gas and drive trucks and dig wells, and they are old in their mid-30s“. (...) “Capitalism“, she says quoting Terry Eagleton, “plunders the sensuality of the body“. (...) She is nevertheless, in spirit, a descendent of 1930s and 1940s social realism. This aparent anomaly has created major problems for her poetic plays, at least in this country. (...) 30 years of liberation politics and a culture steeped in therapy has made most Americans feel the reality of their lives in a language strongly at odds with the one that focuses on class struggle.“ (2013: 59, 61)

психијатара који су неговали критички приступ западној цивилизацији и на тај начин утирале пут њеном стваралаштву. Као својеврсну апологију уметности, о предностима које драмско дело Наоми Волас има над многобројним постојећим студијама које из разних перспектива 'научно' покривају теме и периоде којима се она бави, историчар Робин Кели у свом прилогу студији *Позориште Наоми Волас*, обраћајући се директно самој ауторки, каже:

„Након првог читања драме *Људи усахлих снова* (...), почео сам да увиђам јасније недостатке моје књиге и уопште ограничења која постоје у конвенционалном начину писања историјских књига. Одиста, пут на који ме је Наоми повела – који траје до данас – променио је генерално мој приступ историји. На пример, она ме је научила да љубав схватим, у свим димензијама у којима она постоји, као примарну силу која покреће људску историју. (...) Убрзо након што сам се сусрео са делом Наоми Волас, објавио сам књигу *Снови о слободи*, у којој сам написао: „Упркос томе што су Слобода и Љубав можда најреволуционарније идеје са којима смо се сусретали, ми, интелектуалци, нисмо успели да схватимо њихов огроман политички и аналитички значај“. (...) Тешко је објаснити, али ја никада до сада нисам успео да успоставим ту везу између себе и својих предака, поробљених Африканаца, али, захваљујући твојој драми, ту повезаност сам потпуно лично доживео. (...) И управо ти интимни детаљи недостају већини литературе о „средишњем пролазу“. (...) Али *Течна равница* је то надокнадила, и успела да по први пут у мени пробуди осећај бола и губитка који је ропство проузроковало. (...) Као и увек, дотакла си саму срж америчке историје.“ (Кели 2013: 237-239)⁶³

Иако се класни проблем појављује у есејима из збирке *Позориште Наоми Волас*, за разлику од њих, дисертација *Писање као прекршај* класни проблем много више него они

⁶³ Келијево објашњење у оригиналу гласи овако: „From the very first private reading of *Things of Dry Hours* (...), I had come to see more clearly the limitations of my book and the conventional methods of writing history. Indeed, my journey with Naomi – a journey that continues to this day – has changed my approach to history. In particular, she compelled me to consider ‘love’ in all of its dimensions, as a principal force in human history. (...) Not long ago after encountering Naomi Wallace’s work I published a book *Freedom Dreams* in which I wrote: “Freedom and Love may be the most revolutionary ideas available to us, and yet as intellectuals we have failed miserably to grapple with their political and analytical importance.“ (...) It’s hard to explain but I have never been one to identify with enslaved Africans in an ancestral way, you know, but your play felt very personal (...) and it is precisely that intimacy that is missing in most accounts of the Middle Passage. (...) But *The Liquid Plain* did it for me, made me feel for the first time that I / we have inherited the pain and loss of slavery. (...) As you always do, you’ve penetrated the very heart of American history.“ (2013: 237-239)

повезује са историјским процесима који су пратили устоличење патријархалне културе доминације, и тиме стваралаштво Наоми Волас ставља у шири цивилизацијски контекст Запада. Много више него поменута студија, ова дисертација користи чињеницу да се и Робин Кели бавио анализом ширег цивилизацијског контекста, примера ради, у есеју „Поетика антиколонијализма“ („A Poetics of Anticolonialism“) који је 2000. године објављен као предговор за ново издање Сезерове *Расправе о колонијализму (Discours sur le colonialisme, 1950)*. Наглашавати постојање везе Наоми Волас са Робинотом Келијем, и преко њега, са Сезером, значајно је и оправдано зато што је Воласова, као и Сезер, истицала да је цивилизација која не може да реши проблеме које је сама створила – страдања пролетаријата и страдања поробљених и колонизованих народа – декадентна, болесна, и умирућа цивилизација. (Сезер 2015: 33)

Дакле, главни аргумент у дисертацији *Писање као прекршај* је да људска страдања, које Воласова приказује у својим драмама, да би се искоренила, морају бити сагледана као последице културе доминације, дубоко устоличене, недовољно осуђене и још увек присутне у историји Запада. Дисертација кроз анализу драма Наоми Волас показује да култура доминације опстаје захваљујући империјалним, класним и расистичким идеологијама које, због одсуства праве критичке мисли у западним друштвима, спречавају да истина о њој буде видљива, упркос чињеници да су погубелни ефекти културе доминације свеprisутни у савременом свету који нас и Наоми Волас окружује.

У збирци *Позориште Наоми Волас*, поред предговора, увода и три поглавља, налазе се и два додатка и библиографија дела на које текстови три поглавља књиге указују. Први додаток (Appendix A) садржи и библиографске детаље о њеном раду, односно податке о позориштима и датумима извођења њених дела. Веома занимљив и користан други додаток (Appendix B) помаже неупућенима да наслове њених драма повежу са поемама легендарних песника из којих су, као вид указивања почаст, преузети.

Из првог додатка сазнајемо да је Наоми Волас дебитовала са драмом *Момци рата* 1993. у Позоришту „Финбороу“ (Finborough Theatre). У драми је приказала насиље које се спроводи над имигрантима на граници између САД-а и Мексика. Исте године је на Лондонском фестивалу нових драмских комада (London New Play Festival) изведена и њена драма *У пољима Ацелдаме* о сиромаштву, злостављању, ксенофобији и очају који сачињавају живот породице фармера из Кентакија. Следеће, 1994. године, на истом

фестивалу, изведена је њена антиратна драма, написана у коауторству са Меклаудом, *Девојка која је пропала кроз руну на свом џемперу*; исте 1994. изведена је у Позоришту „Буш“ и драма *У срцу Америке*, оштра критика Заливског рата (америчке спољне политике). У истом позоришту следеће, 1995. године, приказана је њена драма *Једну буву поштеди*, инспирисана немирима у Лос Анђелесу из 1992. године и драмом Данијела Дефоа о куги у седамнаестом веку. Наслов драме преузет је из песме „Бува“ („The Flea“) Џона Дона која је тематски и на духовит начин одговарала бунту Наоми Волас против свих друштвених облика понашања који су забрањивали равноправне интеракције међу људима. Бува о којој пише Џон Дон требало је поштедети зато што се у њој спајала крв оних којима су друштвене норме забрањивале блискост и љубав. Исте године објављена је и њена збирка песама *Зањихати камено поље (To Dance a Stony Field)*. Следеће, 1996. године, у Шекспировом краљевском позоришту, приказана је њена необрехтовска драма, *Град кланица*, која се бави експлоатацијом радника у америчкој фабрици за паковање меса. Исте године Наоми Волас је адаптирала роман Вилијама Вортонa из 1979. године, *Птичица*, о рату и одрастању у насилном друштву. Истоимена драма изведена је у Позоришту „Драм“ из Плимута (Drum Theatre). Године 1997. у Краљевском националном позоришту у Лондону (Royal National Theatre) изведен је њен комад за младе, *У зноју*, написан у коауторству са Меклаудом. На Фестивалу нових америчких драмских комада „Хумана“ изведене су њене три драме: 1998. године драма *Железнички мост код Поуп Лик Крика* о Великој депресији у Америци тридесетих; 2000. године драма *Стандардно време*, монолог о адолесценту који убија своју девојку зато што жели њен ауто, а она је бацила кључеве у реку; године 2002., у Оксфордском позоришту (Oxford Stage Company), драма *Унутрашње море*, која, као што је већ речено, говори о пракси спровођеној у осамнаестом веку, о одузимању земље енглеским сељацима зарад задовољавања похлепе за луксузом британских аристократа. (Камингс, Ебит 2013: 3-8)

Драма о Заливском рату *Свет који ишчезава*, инспирисана чланком Џона Пилцера „Исцеђени до смрти“, из 2000. године, приказана / прочитана је 2001. године у оквиру пројекта читања релевантних комада „Замисли: Ирак“ (Imagine: Iraq), организованог у оквиру Мреже уметника „Одбиј и супротстави се“ (Artists Network of Refuse and Resist). Драма је премијерно изведена следеће године у склопу Фестивала „Хотбед“ (Hotbed). Драма *Људи усахлих снова*, о расизму и класној обесправљености у Америци тридесетих,

приказана је први пут 2004. године у Питсбуршком паблик-театру (Pittsburgh Public Theatre). Драма *Дванут нестати* прочитана је у Студију националног позоришта (National Theatre Studio) 2005. године. Драму о палестинско-израелском конфликту, *Доба невиности*, премијерно је, 2004. године, приказала позоришна трупа „7:84“ у Позоришту „Траверс“ (Traverse Theatre) у Единбургу. У Позоришту „Менажерија“ (Menagerie Theatre Company), 2006. године, у Кембриџу, изведена је премијерно драма *Између овог даха и тебе* која се, како смо већ сазнали, бави сличним, блискоистичним, темама. Драма *Један краћи дремеж* премијерно је приказана 2008. године у луизвилском Глумачком позоришту (Actors Theatre) на Фестивалу нових америчких драмских комада „Хумана“. Исте године је на Њујоршком Шекспировом фестивалу у Паблик-театру „Џозеф Пап“ (Joseph Papp Public Theater) приказана колекција драмских комада *Температурна крива: три визије Блиског истока*, у коју спадају драме *Доба невиности*, *Између овог даха и тебе* и *Свет који ишчезава*. 2009. године је публика на Фестивалу нових америчких драмских комада „Хумана“ могла да види драму *Тешко невреме на бродској забави*. Драма *Двадесет једна позиција: картографски сан о Блиском истоку*, која говори о окупацији Палестине, написана у коауторству са Лизом Шлезингер и Абделфатаом Абусроуром (Abdelfattah Abusrouf), приказана је први пут годину дана раније, у Позоришту Универзитета Фордам (Fordham University Theatre Company) у сарадњи са Паблик-театром. Драма о рату у Авганистану, *Ништа тако хладно*, приказана је у Сан Франциску 2009. године, у склопу пројекта „Пре-оријент-иши се: првих десет година“ (Re-Orient: The First Ten Years). 2011. године су драму *И ја и ћутање*, о расизму у Америци педесетих, први пут приказале позоришне групе „Ворн Ред“ (Worn Red Theatre) и „Клин Брејк“ (Clean Break) у сарадњи са Позориштем „Финбороу“. Исте године је у француском позоришту „La Comédie de Valence“ приказана драма *Град угњетених* која се бави ратовима на Блиском истоку. Године 2012. је на Централној сцени (Center Stage) у Балтимору снимљено 50 кратких монолога, *Тал Пиде Леритруке*, за приказивање на Интернету. Драма о ропству у Америци, *Течна равница*, приказана је 2013. године на Шекспировом фестивалу у Орегону (Oregon Shakespeare Festival). Комад *Ноћ као соба*, који приказује однос између мајке и сина, премијерно је приказан у њујоршком позоришту „Сигничур“ (Signature) 2015. године, док ће се њен најновији комад, *Изливање код Мекалпина* (*The McAlpine Spillway*), о

адолесцентима који одрастају 1970-их година у Америци, бити у наредном периоду приказиван у луизвилском Глумачком позоришту. (Камингс, Ебит 2013: 3-8)

Воласова је написала сценарија за филмове *Пси са травњака* (*Lawn Dogs*, 1997), *Момци рата* (*The War Boys*, 2009), *Летење на слепо* (*Flying Blind*, 2012) и *Пало ми је на памет* (*Cross My Mind*, 2014) у коауторству са Брусом Меклаудом. Држала је курсеве енглеске књижевности, поезије и драме на Универзитету Јејл, на Калифорнијском универзитету у Лос Анђелесу, на Универзитету у Ајови, на Универзитету Илиноис, на Колеџу Меримак, на Колеџу Хемшир, на Америчком универзитету у Каиру, на Универзитету Врије у Амстердаму и другим установама. Воласова ради на адаптацији романа *Пут за Хаифу* (*Returning to Haifa*, 1969) Гасана Канафанија (Ghassan Kanafani) и романа *Жетва* (*Harvest*, 2013) Џима Крејсија (Jim Cracey). (Камингс, Ебит 2013: 3-8)

Воласова је добила награду „Сузан Смит Блекберн“ (Susan Smith Blackburn) два пута, награду „Џозеф Кеселринг“ (Joseph Kesselring Prize), затим награду „Сарадња драмских писаца са Југа“ (Fellowship of Southern Writers Drama Award), награду „Оби“ (Obie Award) и 2012. године награду „Хортон-Фут“ (Horton-Foote Award) за перспективног америчког драмског писца нове генерације. Корисница је фондације „Мекартур“ и Националне дотације за уметнички развој. У 2013. години Воласова је примила награду „Виндам-Кембел“ за драму. (Камингс, Ебит 2013: 4-5)

Други део студије *Позориште Наоми Волас* почиње прилогом „Став наглавачке“ („Standing on Your Head“) режисера Доминика Дромгула (Dominic Dromgoole) који од 2006. године ради као уметнички директор Шекспировог Глоб-театра. Док је био уметнички директор лондонског Позоришта „Буш“ (1990-1996), Дромгул је премијерно режировао комаде Наоми Волас *У срцу Америке* (1994) и *Једну буву поштеди* (1995), а као директор Оксфордског позоришта (1999-2005) и комад *Унутрашње море* (2002). Поред његовог текста, у студију је укључен и коментар о Наоми Волас његове сестре, Џесике Дромгул (Jessica Dromgoole), која је за Фестивал нових драмских комада у Лондону (Лондон Нев Плау Фестивал) режирала драму Наоми Волас *У пољима Ацелдаме*. Описујући свој рад на овој драми у тексту насловљеном „У пољима Наоми Волас“, она истиче узбуђење које је као припадница заштићене, средње класе доживела радећи на драми о сиромашним белцима у Америци, о којима до тада заправо ништа није знала. (2013: 204)

Као наслов за свој прилог „Став наглавачке“ Доминик Дромгул користи сцену са почетка драме *У срцу Америке* у којој Крејвер, маринач из Кентакија, изводи стој на глави. По Дромгулу, ова сцена представља симбол равнотеже која се налази у основи свеколиког стваралаштва Наоми Волас. Равнотежа постоји, тврди Дромгул, као и код Џејн Остин, између „специфичне музике“ и „истине која је прати“, а такође, као код Шекспира, чије драме је у Глоб-театру режирао, „између метричке форме и хуманости“. Дромгул Наоми Волас пореди и са Саром Кејн, коју је, како каже, Воласова познавала будући да су им се комади у исто време приказивали у Позоришту „Буш“. Он тврди да су обе драмске списатељице извршиле пресудан утицај на савремено позориште и на то како ће драмски писци убудуће писати. (2013: 191-193)

Дромгулов закључак да су Кејнова и Воласова помериле границе савременог позоришта јесте основан будући да су обе ауторке у својим драмама на врло моћан начин оголиле до сржи савремени западни свет и културу доминације која представља његову идеолошку основу, приказујући насиље и бруталности којима су људи у њему изложени, и на тај начин указале на неминовност и хитност промене постојећег. Оне су, свака на свој начин, кроз драмско писање, али и кроз личне примере, показале да је компромис са савременим светом немогућ. Воласова је учествовала у активистичким скуповима и писала против ратова као што су Вијетнамски, Заливски, ратови у Палестини и Авганистану, док је Кејнова, након изванредне креативне борбе у позоришту са комадима *Разнесени* (*Blasted*, 1995), *Федрина љубав* (*Phaedra's Love*, 1996), *Очишћени* (*Cleansed*, 1998), *Жудња* (*Crave*, 1998), *4.48 Психоза* (*4.48 Psychosis*, 2000), отпор култури доминације пружила извршавањем самоубиства.

Други сарадник који пише о искуствима током рада на драмама Наоми Волас је дугогодишњи режисер Шекспировог краљевског позоришта, Рон Данијелс (Ron Daniels), пореклом из Бразила. Он је у овом позоришту премијерно режирао драму *Град кланица*, а у њујоршком Паблик-театру драму *Једну буву поштеди*. Режирао је и филм *Момци рата* (2009) који је рађен по истоименој драми Наоми Волас. За студију *Позориште Наоми Волас* Данијелс је написао прилог „Наоми постоји у мени самом“ („Naomi Is Inside My Head“), образложивши наслов тврдњом да је речи које је изговарала Наоми Волас одувек осећао као његове властите. У наставку текста Данијелс каже:

„У потпуности делим њен поглед на свет и осећам неизмерно дивљење према њеном борбеном духу, њеном страстvenом и непосустајућем пружању подршке аутсајдерима и потлаченима, према њеном политичком ставу који није састављен из гомиле апстрактних идеја, већ је веома личан, физички, проживљен сопственим телом. Људско тело у њеном стваралаштву представља основу политичког ангажовања.“⁶⁴ (2013: 195-196)

Данијелс објашњава да се у судбинама јунака које Воласова приказује непрекидно рефлектује шира друштвена и политичка борба. Лични и политички аспекти драма су увек тесно повезани, и подједнако битни. Јунаци настају из њене жеље, не само да се постојећи свет сагледа онаквим какав јесте, већ и да се он промисли и радикално промени. (197)

Следећи прилог, пример сарадње на инсценацији драмских дела Наоми Волас, написао је еминентни амерички сценограф Рикардо Хернандез (Riccardo Hernandez) ангажован на Бродвеју и у Паблик-театру у Њујорку. Његов прилог насловљен је „Рад на сценографији драма Наоми Волас“ („Designing Wallace“) зато што је осмислио сценографију за три њене драме: *Једну буну поштеди* у Паблик-театру 1997. године, *Железнички мост код Поуп Лик Крика* у Њујоршкој позоришној радионици (New York Theatre Workshop) 1999. године и *Људи усахлих снова* на Централној сцени Балтимора 2007. године. Хернандез такође ради као предавач на Универзитету Принстон. Овај сценограф у студији каже следеће:

„За драму *Једну буну поштеди* (...) направили смо фасаду куће из седамнаестог века, а онда смо је отворили, да бисмо приказали кухињу. Управо такав приступ драмском делу Наоми Волас сценографи треба да користе: прво треба да покажу оно што је споља видљиво, а онда да ту површину распоре да би показали суштину (...), а то је да су ликови заправо уловљени у замку.“ (2013: 200)⁶⁵

⁶⁴ У оригиналу: „Of course, this has to do with feeling in sympathy with the way she sees the world and feeling an unbounded admiration for her fighting spirit, for her passionate and unflinching support of the outsider and the oppressed, and for the way her politics is not merely a collection of abstract ideas, but something deeply personal, experienced in the flesh. And through the flesh. The human body as the locus of political engagement.“ (2013: 195-196) Примери судбине другара из детињства који је, радећи у продавници тепиха добио трајну повреду колена и господина Олдрица, које Наоми Волас често цитира, примери су како деструктивна политика и у миру и у рату подједнако страшно уништава људска тела.

⁶⁵ У оригиналу: „With *One Flea Spare* (...) we did a façade of the seventeenth-century house outside, and then took it away to reveal the kitchen. And that’s what designers need to do with Naomi’s work: create an outside and then open it up to reveal the inside (...), how the characters are trapped.“ (2013: 200)

По њему, ослобођена непотребних детаља, сценографија треба да буде одраз дубљег значења комада, а не проста илустрација. Он подсећа на позоришне експерименте легендарног Питера Брука, а можемо додати, на његову књигу из 1968., *Празан простор* (*The Empty Space*). Потпуно бруковски, Хернандез у есеју „Рад на сценографији драма Наоми Волас“ тврди да минималистичка сценографија, лишена непотребног натурализма, може да каже много више о суштини дела, омогућавајући драмском тексту да се на адекватном, сценографијом нескућеном, простору развија. Хернандез истаиче да су комади Наоми Волас крајње симболични, и да због тога таква треба да буде и њихова визуелна позадина. (201)

Аутор следећег сведочанства је британски позоришни режисер Дејвид Готард (David Gothard), предавач на Лондонском универзитету, Универзитету у Ајови и сарадник ирског националног позоришта „Аби-театар“. Он је за студију *Позориште Наоми Волас* написао есеј „Радикална поезија“ („Radical Poetry“). У том тексту он опус и ангажман Наоми Волас пореди са стваралаштвом легендарног В. Б. Јејтса, ирског песника и драмског писца, оснивача Аби-театра, који је, како Готард каже, као и Наоми Волас, осетио да је његовој нацији преко потребна „поетска драма, драма која ће јој помоћи да опстане, и која ће приказивати њену праву природу“. Готард је рад Воласове упоредио и са ствараоцима који су каријеру започели на Универзитету у Ајови, у време када је он тамо предавао. Он истиче сличности између Наоми Волас и провокативне америчке драмске списатељице Ребеке Гилман (Rebecca Gilman), познате по расним, класним и родним темама које обрађује у својим драмама, затим са стваралаштвом Џошуе Кастила (Joshua Casteel), који је као постдипломац у Ајови написао комад *Повратак: размишљања о пост-трауматском синдрому* (*Returns: A Meditations in Post Trauma*) након учешћа у Заливском рату на страни америчке војске, а пре него што је оболео од рака услед изложености токсичним загађењима у Ираку. Најзад, Готард је Наоми Волас упоредио и са Бекетом, истичући да њихова дела говоре језиком за којим публика чезне, а који се не може пронаћи у обичном, монотонијом засићеном, позоришту. (209)

За студију *Позориште Наоми Волас* свој прилог је дао и Исмаил Халиди (Ismail Khalidi), амерички драмски писац, песник и глумац арапског порекла, рођен у Либану. Овај аутор се у својим драмама бави палестинским питањем, а у тексту „Писање као прекршај“ Наоми Волас напомиње да има много тога заједничког са Халидијевим тематским преокупацијама.⁶⁶ У тексту „Бити ‘други’: Наоми Волас и Блиски исток“ („Being the ‘Other’: Naomi Wallace and the Middle East“) Халиди се бави њеним блискоисточним драмама, а посебно драмом *У срцу Америке*, првом у којој се Волсова бави Блиским истоком. Халиди напомиње да је Наоми Волас у овој драми на генијалан начин повезала Заливски рат са Палестином и Вијетнамом, а истовремено и са расизмом и хомофобијом у самој Америци, изразивши невероватан степен солидарности са потлаченима. (212) Објашњавајући у чему се састоји значај Наоми Волас и њених блискоисточних комада, Халиди каже:

„Њу краси природна аверзија према империјалистичком погледу на свет, и аутентична солидарност са жртвама Империје, Моћи и капитала. (...) Она одбија да подигне менталну баријеру између ‘нас’ и ‘другог’. (...) Њено писање заправо представља вид исказивања солидарности са најрањивијим људима који се налазе на друштвеном дну, са ‘презренима на свету’, са ‘заборављенима’. Вештином своје руке она успева да учини да мртви проговоре, заједно са живима, и Кентаки постаје Лондон постаје Багдад постаје Алабама постаје Палестина.“⁶⁷ (212-213)

Француска филмска и телевизијска глумица и преводилац, Доминик Олије (Dominique Hollier), аутор је прилога „Рад на преводима Наоми Волас“ („Translating Wallace“). Пошто је Олијеова превела на француски драме *У срцу Америке*, *Железнички*

⁶⁶ Познате Халидијеве драме су *Тенис у Наблусу* (*Tennis in Nablus*, 2010), која говори о палестинском бунтовнику из последњих дана британске окупације 1939., и драма *Блуз серума истине* (*Truth Serum Blues*, 2005) у којој јунак Калим, Американац арапског порекла, покушава да оствари амерички сан, у чему га прекидају догађаји који су се десили једанаестиог септембра. Доспева у Гвантанамо где је обесправљен и мучен да би се од њега добиле информације. Наоми Волас се Палестином бави у драмама *У срцу Америке*, *Доба невиности*, *Између овог даха и тебе*, *Двадесет једна позиција*, а заједно са Халидијем, Воласова ради на драмској адаптацији романа Гасана Канафанија *Пут за Хаифу*.

⁶⁷ У оригиналу: „She also possesses a natural aversion to the imperial gaze and in turn an unforced solidarity with the victims of Empire, Power, and capital. (...) She refuses to differentiate between ‘us’ and the ‘other’. (...) Her writing is itself an act of solidarity with the most vulnerable and downtrodden of humanity, the ‘wretched of the earth’, the ‘disremembered’. In her capable hands, the dead speak, the living rhyme, and Kentucky is London is Baghdad is Alabama is Palestine.“ (212-213)

мост код Поуп Лик Крика, Унутрашње море, Људи усахлих снова, Температурна крива, И ја и ћутање, Једну буву поштеди, она о комадима Наоми Волас каже следеће:

„Комади Наоми Волас су као створени за глумце. Никада нисам упознала глумца који је прочитао неку њену драму, а није желео да у њеном извођењу учествује. Ликови њених драма су тако ‘живи’ и опипљиви. (...) Публика се никада не осећа као да је на предавању о моћнима и потлаченима (...), јер је у свакој ситуацији коју Воласова приказује акценат на људскости ликова као појединаца (...), путем чега се и политичка ‘порука’ драме открива.“⁶⁸ (Камингс, Ебит 2013: 216)“

Њеним залагањем и квалитетом њених превода француско национално позориште „Комеди франсез“ је у свој стални репертоар, поред дела Харолда Пинтера, Тома Стопарда и Дариа Фоа, уврстило и драму Наоми Волас *Једну буву поштеди*. У позоришту „Комеди франсез“ извођена су и дела Тонија Кушнера,⁶⁹ али се не налазе на његовом сталном репертоару. Поред Тенесија Вилијамса, Наоми Волас је једини амерички писац којем је указана та част. Како каже Олијеова, француска публика је срећна да у њеним драмама види толико много моћних женских ликова на сцени, и сама, лично, на основу свог искуства, Наоми Волас сматра женским Шекспиром. (2013: 216)

Позоришни режисер Раз Шо (Raz Shaw), ангажован у Глоб-театру и другим истакнутим енглеским позориштима, написао је за студију *Позориште Наоми Волас* прилог „Кладити се на Наоми и на Шефа“ („Betting on Naomi and The Boss“) у којем је о Волсовој рекао следеће:

„Чак и пре него што сам је упознао, комади Воласове су ми појаснили значење живота, љубави, људскости. Научили су ме да препознам лепоту изненађења и неочекиваног.

⁶⁸ У оригиналу: „Naomi Wallace’s plays are blessings for actors. I have never met an actor who has read one of her plays and not wanted to be in it. Her characters are always so ‘real’, so alive, and concrete. (...) You don’t feel like you are sitting through a lecture about the powerful and the oppressed. (...) Whatever the situation, each play focuses on the humanity of individual characters. (...) Any political ‘message’ derives from there.“ (Камингс, Ебит 2013: 216)

⁶⁹ Занимливо је да Тони Кушнер није дао прилог за ову књигу, иако је одиграо веома значајну улогу у развоју Наоми Волас и дао јој неопходну почетну подршку.

Такође, њени комади су ми показали да бити радикал не значи и немати срце. Штавише, поучили су ме да схватим да радикал без срца заправо уопште није радикал.“⁷⁰ (219)

У свом прилогу, поредећи Воласову са Брусом Спрингстином, Шо истиче да Наоми Волас, као и Спрингстин, говори о непремостивом јазу између америчког сна и америчке стварности, да она у најтежим тренуцима проналази наду и лепоту, и страствено верује у лепоту и снагу људског духа. (220) Отворено и без стида, ова ауторка спаја лично и политичко, као што је то учинила у драми *Људи усахлих снова*, коју је он 2007. године режирао у позоришту „Манчестер ројал“ („Manchester Royal Exchange“) и лондонском Позоришту „Гејт“ („Gate Theatre“). (221)

У прилогу за студију *Позориште Наоми Волас*, насловљеном „Ментални пејзажи Палестине“ („Mindscapes of Palestine“), позоришни педагог, активисткиња и режисер, Ерин Б. Ми (Erin B. Mee) такође говори о односу Наоми Волас према палестинском питању, наводећи као пример њену драму *Двадесет једна позиција: картографски сан о Блиском истоку*. Она истиче да је у овој драми, као и у свим другим комадима који се баве Блиским истоком, изражен став Наоми Волас да свет који нас окружује није једини могући, и да морамо променити сопствене начине размишљања како бисмо осмислили и изградили другачији, праведнији. (224)

Наоми Волас, подсећа нас Ми, у драми *Двадесет једна позиција* приказује разне видове ограничавања слободе и разне бруталности којима су људи у Западној обали изложени услед окупације: убиства, киднаповања, хапшења, ограничавања зидом, ислеђивања. Међутим, Воласова ове околности не приказује као дефинитивне и непроменљиве, што је у драми *Двадесет једна позиција* симболично представљено чином Рашидовог прелетања једрилицом преко зида, саграђеног у циљу контроле и надзора Палестинаца. Рашид, као и Наоми Волас, али и други активисти и војно окупирани људи, види и не заборавља другачији свет, свет ветра, кретања, слободе, отвореног простора. (224-225)

Америчка режисерка Џо Бони (Jo Bonney) ангажована у еминентним позориштима у Њујорку, широм Америке и широм света, премијерно је у Америци режирала комад

⁷⁰ У оригиналу: „Before I had even met her, her plays taught me life, love and humanity. They taught me about the power and beauty of the surprising and the unexpected. They taught me that being a radical doesn't exclude you from having a heart. More to the point, a radical without a heart is not a radical.“ (219)

Наоми Волас *Тешко невреме на бродској забави* и њену трилогију *Температурна крива*. Бонијева је о јунацима у драмама Воласове у свом тексту „Рад на режирању драма Наоми Волас“ („Directing Wallace“) рекла следеће:

„(Њени ликови) су људи које препознајемо у свакодневици: израелски војник, мајка из Палестине, фабрички радник из Кентакија, Израелац мароканског порекла који чисти болничке подове сваке ноћи. Неки су образовани, али без могућности да у било ком смислу напредују, другима недостаје формално образовање, али не и елоквенција да на моћан начин изразе сећање на губитак драге особе, или веру у будућност и остварење животне сна. Наоми Волас побија стереотипе и допушта нам да те људе чујемо на потпуно нов начин.“⁷¹ (227-228)

Бонијева објашњава да, иако јунаци у драмама Наоми Волас изричу веома поетичне монологе, они се увек односе на неке реалне тренутке или догађаје. Приче које они испредају потпуно су лишене мелодраматике. Циљ им је да пренесу поруку, а не да послуже као лажна катарза, као средство пражњења емоција, што је разумљиво, будући да је на Воласову видно утицао Брехт. Јукстапозиција супротности – ружног и лепог, реалног и надреалног, оног опипљивог и оног замишљеног / метафоричног / подсвесног – основни је метод који, по речима ове режисерке, Наоми Волас на изванредан начин користи. (228-229)

Абделфата Абусроур, један од оснивача Културног и позоришног центра „Алровад“ (Alrowwad Cultural and Theatre Training Society), смештеног у избегличком кампу „Аида“ у близини Витлејема, и председник Палестинске позоришне лиге (Palestinian Theatre League), написао је за студију *Позориште Наоми Волас* прилог „Предивни отпор“ („Beautiful Resistance“) у којем се осврнуо на своје искуство одрастања и тренутног живота у палестинском избегличком кампу. Говорећи о делима Наоми Волас, он се посебно осврће и на комад о палестинско-израелском конфликту, *Двадесет једна позиција*, који је као коаутор написао са Наоми Волас и Лизом Шлезингер, као и на само дело Наоми Волас.

⁷¹ Опис Бонијеве у оригиналу гласи: „(Her characters) are everyday people: an Israeli soldier, a Palestinian mother, Kentucky factory workers, a Moroccan-Israeli who mops hospital floors at night. Some have an education but lack opportunities, others have little formal education, but they all give eloquent expression to the memory of a lost loved one or a vision of a hoped-for future or a longing for a dream unrealized. Naomi allows us to hear these people in a fresh way; a way that cuts through the stereotypes.“ (227-228)

О свом виђењу циљева ангажованог позоришта и позоришта уопште Абусроур каже следеће:

„Откад се то позориште заснива на усаглашености са званичном дипломатијом, и откад то оно служи да прикаже два погледа на свет, угао потлаченог, и угао тлачитеља? Перспективу жртве и перспективу силоватеља? Перспективу жртава апартхејда, и перспективу система апартхејда? Оно што имају да кажу жртве холокауста, али и оправдања за Хитлерова злодела? Позориште би требало да буде у служби мењања постојећег, да поставља провокативна, тешка питања, а не да прави компромисе и буде политички коректно и у складу са званичном дипломатијом. Позориште треба да преиспитује стереотипе, и да приказује приче обесправљених (...), а позориште које ствара Наоми Волас се, по мом мишљењу, темељи управо на овим принципима.“ (234)⁷²

Абусроур је упознао Наоми Волас 2002. приликом њене посете Палестини, на коју се са групом уметника одлучила у знак подршке и солидарности са окупираним палестинским народом. Зид који је те године илегално саграђен од бодљикаве жице – а онда, три године касније, и од бетонских блокова, висине од шест до дванаест метара, да би избеглички камп „Аида“ систематски био „угушен“ – постао је централна метафора њихове заједничке драме *Двадесет једна позиција*, у којој, као што је то често случај у драмама Наоми Волас, појављује метафора лета. Наоми Волас и Абделфата Абусроур не прихватају окупацију као непроменљиву реалност, и ружноћи постојећег супротстављају лепоту могућег (отуда наслов „Предивни отпор“), зато што верују, да су како Абусроур каже, правда, слобода, једнакост, мир, љубав, људска права и вредности које се морају делити са читавим човечанством. (232)

Као што смо већ напоменули, животни партнер Наоми Волас, Брус Меклауд, написао је за студију *Позориште Наоми Волас* прилог „Супа од коприва“ („Nettle Soup“)⁷³.

⁷² У оригиналу: „Since when is theatre about diplomacy and showing the two points of view of oppressor and oppressed? Rapist and victim? An apartheid system and the victims of this apartheid system? The Holocaust and Hitler's justification of what he has done? Theatre is about change, about provocation, about asking hard questions, not about compromises and diplomacy or being politically correct. Theatre is about challenging stereotypes and presenting stories of the oppressed. (...) Naomi's theatre in my opinion does all of this.“ (234)

⁷³ Већ је напоменуто да је један од прилога за студију *Позориште Наоми Волас* написао и историчар Робин Кели. О Келијевом тексту „Докази љубави“ већ је било речи на почетку увода дисертације, а један његов део ће такође бити анализиран касније.

Меклауд је есејиста, драмски писац, сценариста, ликовни уметник, стручњак за енглеску књижевност, аутор књиге *Географија империје у енглеској књижевности од 1580-1745*. (*The Geography of Empire in English Literature 1580-1745*, 1999). О мајци своје деце, он каже: „Наоми је по природи склона сарадњи, она се противи идеји о књижевном делу као приватној својини“ (242), због чега је чест случај да она има сараднике током писања драма, односно коауторе као што су, осим њега, Лиза Шлезингер, Абделфата Абусроур, Исмаил Халиди и други. Разумевање „другог“ и тражење везе са другим јесте у основи писања Наоми Волас, каже Меклауд, и по питању оваквог схватања књижевности као друштвеног делања он пореди Наоми Волс са Хауардом Баркером, Ерихом Фромом и Бертолтом Брехтом. Занимљиво је да је Меклауд први аутор који у прегледаној литератури Наоми Волас доводи у везу са Ерихом Фромом, и на тај начин подржава једну од главних теза ове докторске дисертације, која ту везу подробно документује и осветљава.

Меклауд у наслову прилога користи метафору коприве. То чини да би истакао храброст и способност Наоми Волас да се бави непријатним, болним, тамним странама историје које могу, попут коприве, да „опеку“ аутора, да га изложе цензури и разним другим непријатностима, да му ускрате публицитет. У дисертацији су ове друштвене појаве којима се Наоми Волас бави подведене под термин „култура доминације“. Међутим, Меклауд истиче, Наоми Волас зна да, у директном суочавању, онде где расту коприве, расте и биљка која је лек за њихов увод, па њено стваралаштво можемо посматрати, упркос мучним догађајима којима се бави, као водич до светлијих епоха историје, као сазнајни пут до увида у постојање разних алтернатива култури доминације, које, будући да су успешно опробане у прошлости, могу да обележе и будућност која нам долази.

Можемо закључити да аутори прилога у другом делу студије *Позориште Наоми Волас*, светски познати режисери, сценографи, драмски писци, активисти, преводиоци, ангажовани у различитим еминентним позориштима широм света, Наоми Волас упоређују са другим ауторима чије су комаде постављали на сцену и изводили, а веома често и са Шекспиром. У својим приказима и тумачењима они истичу на који начин и зашто Наоми Волас представља веома оригиналан глас у савременој америчкој драми и савременом америчком позоришту. Поред тога, својим коментарима и настојањима да стваралаштво Наоми Волас ставе у контекст драмских дела светске литературе која их покрећу и инспиришу, они се приближавају и једном од циљева ове дисертације, који је, као и у

њиховим прилозима, да покаже постојање у Америци и Британији, али и широм света, критичке традиције која је кроз векове културу доминације упорно и храбро разоткривала и пружала јој отпор, онако како то данас Наоми Волас чини у својим драмама.

Трећи део студије *Позориште Наоми Волас* представља својеврсну „личну карту“ којом уредници збирке Воласову сажето представљају публици кроз краће драме, поезију и теоријске текстове које је сама написала. Веома оправдано за ауторку која представља „јаство које се супротставља“ („the opposing self“), овај део почиње чланком из *Гардијана* „Отуђено време“, објављеним у периоду када се њена драма о Заливском рату, *Свет који ишчезава*, увелико приказивала, а драма *Људи усахлих снова* управо била написана. У чланку Воласова истиче, како је већ цитирано, да, упркос лошем имиџу писаца-левичара у (академској) јавности, њој уопште није нелагодно да себе назове политичким писцем, и истиче везу између личног и политичког, односно између појединца и идеологија којима је у времену у којем живи изложен. (247-248) У том тексту она наводи драму *Људи усахлих снова* као пример политичког комада насталог из истраживања и упознавања са разним идејама, а не из некакве инспирације одвојене од историјског тренутка у којем аутор живи и историје која му је претходила и последично га произвела. „Бесмислено је градити зид између политичког и поетског“, додаје она.⁷⁴ То нису чинили ни највећи класици светске књижевности (Еурипид, Марлоу, Брехт), већ су се ратом, империјализмом и неправдом бавили у својим стилски маестрално конципираним делима, а то чине, Воласова подсећа, и бројни савремени политички писци, не оскрнављујући тиме свој таленат, већ, напротив, обогаћујући га и стварајући дела врхунске уметничке вредности. (Камингс, Ебит 2013: 247-250)

Након поменутог чланка, у збирци се налази и седам њених песама, које на најбољи начин показују како поетско у делу Наоми Воас прераста у политичко. Избор ових песама је значајан зато што је од најранијих школских дана поезија играла веома значајну улогу у

⁷⁴ Однос драме према идејама саставни је део историје драмског стваралаштва. Бернард Шо је један од првих извео револуцију у позоришту изграђивањем темеља за настанак „позоришта идеја“ које је сматрао супериорним у односу на дотадашње буржоаско позориште забаве. Како наводи Роналд Харвуд, он се у својим драмама и критикама концентрисао „на интелектуалне моћи ликова“, и „веровао је да (помоћу њих) позоришни комади могу да промене морал, а нарочито друштвени поредак, и тиме промене природу човека“, исто онако као што је „Ибзен веровао да позоришни комади могу да промене природу човека, па према томе и морални и друштвени поредак. Харвуд закључује да је и за Шоове ‘потомке’, исто као и за њега самог, „позориште представља(ло) форум за испољавање политичке и друштвене идеологије.“ (Харвуд 1998: 272-277)

њеном животном и уметничком развоју. Воласова каже: „Поезија је за мене начин да пронађем и истражим оно што је невидљиво, метод помоћу којег проналазим везе између разних ствари на начин о којем ми нико у школи није говорио.“ Идеје, које ће се касније наћи у њеним драмама, Воласова првобитно открива и изражава у дестилованој, поетској, форми. (Камингс, Ебит 2013: 251)

Примера ради, прва песма „Војник из Кентакија у пустињи Саудијске Арабије, уочи рата“ („Kentucky Soldier in the Saudi Desert on the Eve of War“), од које ће настати драма *У срцу Америке*, има форму монолога којим се младић из Кентакија обраћа публици. Он се налази у војној бази у Саудијској Арабији, и непосредно пред сутрашњи одлазак у рат сањари, и сећа се свог детињства. Није случајно то што Воласова у првој строфи песме приказује, кроз поменуто сећање протагонисте, како се он још као дете расистички опходио према црнцима, те је, како открива, заједно са још једним својим пријатељем, подједнако културолошки обogaљеним, киднаповао и малтретирао једног црног дечака. У другом делу песме Воласова показује како сурови расизам прераста у исто тако сурови милитаризам. За војника у песми Арапи су „црнци пустиње“ („sand-niggers“). „Прво их мрзиш, онда их убијеш“ („First you hate ‘em, then you kill ‘em“), описује овај војник идеолошку индоктринацију којој је подвргаван, подједнако интензивно као и други амерички војници који треба да нападну Ирак. Очигледно је да протагониста ове песме постаје у драми *У срцу Америке* marinaц Крејвер, иако се детаљ приказан у песми не појављује у самом комаду. (Камингс, Ебит 2013: 252)

Од друге песме укључене у збирку, „Штрајк касапина“ („Meat Strike“) настала је драма *Град кланица*. Песма, потпуно у духу драме, говори о суровом изабљивању радника у индустрији меса, штрајкачком отпору и подмуклом гушењу тог отпора отпуштањем штрајкача и довођењем на њихово место саботера, људи који ће послушно, из економске нужде, обављати деградирајући посао против којег радници штрајкују. Следеће две песме у збирци, „Железнички мост код Поуп Лик Крика“ и „Свет који ишчезава“, садрже у великој мери искуство касније разрађено у поменутим драмама. У првој песми реч је о младима и њиховом осећају незнања и депресије, изазваним широм друштвеном, економском депресијом у Америци тридесетих, за коју Воласова проналази адекватну метафору: воз, масивну машину са којом се млади такмиче у брзини и од које бивају прегажени, исто као што од капиталистичке машинерије у реалности суморних тридесетих

бивају прегажени читави нижи слојеви америчког друштва. Друга песма се бави злочинима америчке војске над ирачким заробљеницима, почињене током Заливског рата, и садржи једну епизоду која ће се и у драми појавити, а то је смрт младог Ирачанина у којег је пуцано из противтенковског пројектила, иако се у том тренутку предавао, са рукама подигнутим увис. (252-253)

У пету песму, насловљену „У потрази за станом Карла Маркса у Диновој улици 28“ („Looking for Karl Marx Apartment, 28 Dean Street“), уткани су биографски детаљи из живота Карла Маркса који сведоче о његовом, са једне стране, великом хуманистичком раду од којег ће будућа покољења имати користи, а, са друге стране, сведочанства о његовом личном страдању, о сиромаштву и беди у којој је живео, од које је умрло неколико његове деце. (253-254) Ова песма ће се претворити у изваредну драму *Људи усахлих снова*, која, иако без епизоде о Марксовој биографији исказане у песми, говори о његовом учењу као живом, актуелном и преко потребном људима у Америци тридесетих. Интересовање за Маркса свеприсутно је у стваралаштву Наоми Волас, као и у каснијим делима Адријане Рич, па је то је разлог зашто један од есеја у збирци *Позориште Наоми Волас* носи наслов „Месијански марксизам у драмама Наоми Волас *Град кланица* и *Људи усахлих снова*“ („Messianic Marxism in Naomi Wallace’s *Slaughter City* and *Things of Dry Hours*“).⁷⁵

Следећа песма „Угао скретања“ („The Corner of Turning“), иако без директне политичке поруке, како истичу уредници збирке, открива став Воласове да су љубав према природи и љубав према деци два веома значајна аспекта човековог битисања, док је последња песма у студији, насловљена „Кретање удесно свемирског брода“ („Rolled to Starboard“), посвећена једној од њених кћерки, и има форму монолога којим се ауторка њој директно обраћа. Питања која, размишљајући о њеној будућности, ауторка поставља („Да ли ћеш бити астронаут, или његова жена? (...) Да ли ћете тући, и колико пута?“) доводе је у везу са феминистичком критиком патријархата / културе доминације, и у тесној су вези са појмом искорака који дисертација анализира, односно са концептом идеолошког ослобађања које се у самом појединцу мора догодити да би слобода у физичком смислу

⁷⁵ Адријана Рич је умрла 2012. године. Збирка њених есеја из 2009. године, *Људско око: есеји о уметности у друштву од 1997 – 2008*. (*A Human Eye: Essays on Art in Society 1997-2008*) наслов преузима из Карла Маркса и садржи осврте и приказе дела разних еминентних марксиста широм света.

била могућа. У песми то је ослобађање младе жене од културе доминације која оперише, између осталог, и преко идеје о женској инфериорности, и прети новим генерацијама, како некада у давној прошлости, тако и данас. (255-256)⁷⁶

После ових песама, као што је већ речено, у трећи део студије укључене су и три краће драме Наоми Волас. Прво место припало је драми *Манифест*, која представља пример активизма Наоми Волас. У оквиту Пројекта на мајицама (T-shirt Project), које је Глумачко позориште у Луизвилу (Actor's Theatre of Louisville) организовало 1999. године, на двадесет трећем Фестивалу нове америчке драме „Хумана“, од аутора, учесника на пројекту, тражило се да напишу драму која је довољно кратка да може да стане на полеђину једне мајице. Прилог Наоми Волас, *Манифест*, штампан је белим словима на црној мајици. Драма има форму кратког дијалога између привиђења и уништеног тела којем се оно приказује. Наоми Волас за привиђење користи реч „spectre“ која намерно асоцијативно повезује њен *Манифест* са *Манифестом Комунистичке партије*, чија прва реченица гласи: „Баук кружи Европом – баук комунизма“ („A Spectre is haunting Europe – the spectre of communism“) (Маркс, Енгелс, 1848). Како одмах у драми сазнајемо, привиђење („spectre“ / „баук“) у њеној драми представља дух промене који покушава да охрабри и оснажи вековима експлоатисано, физички исцрпљивано, духовно обесхрабривано и уништено тело. Привидење заговара „укидање приватне својине“, „обавезу свих људи на рад“, „рушење свих постојећих друштвених односа“. Тело, које у једној реплици у дијалогу каже да себе у очима привиђења види као пробуђено, у последњој сцени драме постаје уистину продуховљено. Прожимање духа и тела, апстрактне политичке идеје и конкретне историјске судбине и страдања, на којем инсистира тело, приказани су у драми као позив на љубавни однос, као спој у коме нема дистанце између политичких апстракција и конкретних животних ситуација у којима толика људска тела живе. На крају драме, привиђење („spectre“, дух, баук) и тело заједнички говоре о добром свету који заједно могу освојити, зато што нису сами („We're

⁷⁶ Вреди подсетити да је Воласова урадила један мастер рад из поезије, а да је објавила и једну збирку поезије (*Зањихати камено поље*, 1995), а такође и то да се готово у свим својим драмама, врло често, изражава на песнички начин, кроз стихове, али и да инспирације за своје драме, као што додаток збирци (Appendix B) показује, инспирацију за своје стваралаштво проналази у песницима. Збирци *Позориште Наоми Волас* недостаје један додаток о још додатне поезије која се појављује код Воласове, а то су стихови Шекспира, Едварда Бонда, Рендала Царела (Волас2013б), Брехта (Волас 2001д).

not abandoned. (...) It's still a good world to win“) и зато што схватају да су „ја“ и „ти“ спојени заједничком хуманошћу. (265-266)

Да би били сигурни да ће се *Манифест* прочитати на овај начин, приређивачи су одмах после те кратке драме, која се завршава реченицом: „И лице поред ватре, изгледа као ти, изгледа као ја“ („And the face by the fire looks like you, looks like me“) у збирку укључили текст „Ми јесмо они које смо сматрали другима“, први пут објављен у часопису *American Theatre*, 2003. године. Текст је настао након што је Воласова, у пратњи још неколицине америчких драмских писаца, посетила Газу, Западну обалу и Окупиране палестинске територије. У свом извештају из Газе, Воласова пише о младим људима и деци. Била је пријатно изненађена када је видела колико су палестинска деца, која су пред њима играла традиционалну палестинску игру „дебку“, била информисана и политички зрела, способна да схвате разлику између онога што владе и политички естаблишменти раде и онога што су жеље и аспирације народа. Чињеница да су деца играла пред њима, што је и природно да деца раде, још је више потенцирала неприродност израелске деце, младих војника, који су одлуком своје државе деценијама приморани да суделују у брутализацији и поковавању палестинског народа. Воласова цитира Махмуда Дарвиша, који у „Псалми 11“ каже: „Ми смо оно што чинимо једни другима.“ (Камингс, Ебит 2013: 267-269) Та јукстапозиција између палестинске и израелске деце наводи је да у закључку каже:

„Могли бисмо ујутру сви да се окупимо на фудбалском терену, одложимо оружје и од њега направимо голове, и деца би могла да заиграју својим дивљим ногама, лопта да одскаче што више у висину. (...) А предвече бисмо се сви окупили на гозби, након игре која нас је изморила, и за великим циновским столом бисмо се гостили, и хладили руке у чинијама са воћем.“⁷⁷ (Камингс, Ебит 2013: 268-269)

Метафором гозбе, на крају овог текста, Воласова призива сличну метафору / визију будућности коју је Мартин Лутер Кинг пројектовао у свом говору „Ја имам сан“. Као што

⁷⁷ У оригиналу: „So we can all meet in the morning on a soccer field, our weapons stacked to make the goal post, our children dancing with their wild feet, the ball going up, up, somewhere in the big sky. (...) And we will eat together at dusk, after the sweat and play of the game; and we will sit at a great gigantic table, cooling our hot arms in the bowls of fruit.“ (Камингс, Ебит 2013: 268-269)

је Воласова 2003. у заједништву и братству свих људи видела могуће решење палестинско-израелског сукоба, тако је и Кинг, 1963. године, сањао Америку у којој потомци робова и потомци робовласника седе заједно за истим столом. У том говору он је рекао:

„Ја имам сан о дану када ће, на црвеним брдима Џорџије, синови некадашњих робова седети са синовима некадашњих робовласника за истим столом братства. Ја имам сан о дану када ће чак и држава Мисисипи, држава која је оличење неправде и угњетавања, бити трансформисана у оазу слободе и правде. (...) Ја имам сан о дану када ће у Алабамама, која је данас држава гнусних расиста (...), црни дечаци и црне девојчице бити у стању да се ухвате за руке са белим дечама и белим девојчицама.“⁷⁸ (Кинг 1963в)

И друга каратка драма укључена у ово поглавље је о деци, и носи назив *Прича о риби*. Драма је написана деведесетих и 1994. је укључена у збирку *Монологија које жене казују женама (Monologues for Women by Women)*. Чињеница да се ради о делу које је Воласова написала када је још увек била студент на Универзитету у Ајови значајна је зато што показује да се од самог почетка свог стваралачког рада Наоми Волас бавила односом старијих, који преносе традицију своје цивилизације, и деце, која на свет долазе пуна природних ишчекивања и потреба да буду вољена и заштићена док одрастају, о чему је у својим делима изузетно лепо писао Ерих Фром. (1989, 2002) Наизглед безазлена прича једне девојчице о одласку са оцем на пецање претвара се у драми *Прича о риби* у болну исповест о сексуалној злоупотреби, и о последицама које таква издаја родитеља оставља на дух и тело детета. (271-274) У интервјуу из 2004. године Воласова је изјавила да не жели да пише о дисфункционалној породици онако како такве случајеве експлоатише жута штампа (Џулијен 2004), па ова драма показује на веома оригиналан начин како она ‘лично’ сагледава као показатељ много ширег политичког и културолошког друштвеног проблема. Пошто догађај прича жртва, а не починитељ, текст на веома суптилан начин дочарава покушај детета, девојчице, да нађе речи и појашњење за оно што јој се догодило. О ономе

⁷⁸ У оригиналу: „I have a dream that one day on the red hills of Georgia, the sons of former slaves and the sons of former slave owners will be able to sit down together at the table of brotherhood. I have a dream that one day even the state of Mississippi, a state sweltering with the heat of injustice, sweltering with the heat of oppression, will be transformed into an oasis of freedom and justice. (...) I have a dream that one day, down in Alabama, with its vicious racists, (...) one day right there in Alabama little black boys and black girls will be able to join hands with little white boys and white girls as sisters and brothers.“ (Кинг 1963) Говор доступан на: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihadream.htm>, приступљено 10. 07. 2016.

што се десило мајка ће чути само причу о тријумфалном пецању, али не и део о катастрофалном сексуалном злостављању. Тај тренутак када је отац, родитељ, својим гестом заувек уништио њену наивност и невиност, и поделио њен живот на два дела, који се више не могу спојити и зацелити некадашњом вером у људску добронамерност, девојчица артикулише на следећи начин:

„Никада не бисте погодили, зар не? Само на основу мог изгледа. Неки делови (*Показује на делове свог тела, полако*) нису више живи. Како бисте се преварили. Помислили бисте: „Како неко може да види тело, а да не види да оно у целости постоји? Али, ја знам праву истину. Ја тачно знам који су делови наставили да живе, а који су од живота одустали и умрли. Могу да разликујем те делове када их додирнем. (*Нежно додирује разне делове свог тела, не нужно сексуалне делове*).“⁷⁹ (Камингс, Ебит 2013: 274)

Ако се има на уму да је пракса злостављања деце данас невероватно учестали, културолошки феномен, Воласова се може припојити традицији бројних радикалних политичких писаца који су ову тему обрађивали. Сексуално злостављање, којем је од детињства била изложена, описала је, примера ради, аболиционисткиња Харијета Џејкобс, још далеке 1861. године у књизи *Догађаји из живота једне робинје (Incidents in the Life of A Slave Girl)*; пре ње Вилијам Блејк, на којег се Наоми Волас позива, о изабљиваној, продаваној, деци сиромаша са улица Британије писао је у песми „Очачар“, а овом темом се у новије време бавио и режисер Џим Лоуч у играном филму *Поморанце и сунце*, рађеном по документарним материјалима, обелодањеним 1987, о економској и сексуалној злоупотреби деце из сиротишта која су у периоду од 1912. до 1967 из Британије слата у Аустралију и тамо изабљивана и силована, а у томе је учествовао и монашки ред „Хришћанска браћа“ (Christian Brothers). Истом темом бавила се и Бел Хукс, која је у једном јавном дијалогу са Корнелом Вестом нагласила да до потпуног искорака из културе доминације може доћи једино када се реши проблем злостављања деце. (Хукс, Вест 2014)

⁷⁹ У оригиналу: „You wouldn't know it, would you? To look at me. Some of this, here (*Motions to parts of her body, slowly*) isn't really alive any more. Deceptive, isn't it? How can one look at the body and see nothing but the whole of it. But I know. I know which parts went on and lived and which parts gave up and died. I can tell them apart just by touching them. (*She gently touches herself in different places, not necessarily sexual parts of her body.*)“ (Камингс, Ебит 2013: 274)

Тал Пиде Леритруке (2012), последња драма објављена у збирци *Позориште Наоми Волас*, написана је на предлог режисера Армаа поводом прославе педесетогодишњице Позоришта у Балтимору. Ова кратка драма Наоми Волас је једна од педесет које су за ту манифестацију приложили веома славни и мање славни драмски писци и уметници САД. У контексту осталих прилога, њена драма је јединствена зато што је, као одговор на питање „Шта је за тебе Америка“, Воласова написала текст који говори једна кртица, а не разни људи, избрани да у другим прилозима буду веродостојни представници Америке. Текст који изговара кртица представља драмску разраду идеја изнетих у четири године раније написаном тексту „Писање као прекршај“, у којем Воласова, цитирајући Терија Иглтона, каже: „Ако охрабримо студенте да копају, наћи ће тело (...) испод смећа које ствара политичка реторика мејнстрим медија“. Идеја коју текст преноси је да и људи, као и кртице, морају да копају испод површине, по блату, и да науче како да потом направе салто, заокрет, ради повратка на површину, на коју су све што је закопано и скривено избацили. Метафорично приказујући писца, интелектуалца, односно сваког истинољубивог човека, који, попут кртице, проналази скривено, „нејестиво“ смеће у блату по којем копа (живи), Воласова инсистира на томе да се не сме све прогутати, а нарочито не пропаганда коју испуњавају „црви капитала, присвајања, изобличавања“, јер ће онај који копа себе уништити таквим садржајем. Протагонисткиња драме заговара промену постојећег система, радикално „чишћење од црва“, одбацивање разних „удица“, „превара“, „снова“, „спинова“, на које се људи пецају, и одбијаја да буде „мумифицирана испод вишка производа“, такозваног изобиља које индивидуалистички амерички сан о успеху као личном богаћењу потхрањује, а суштинску промену одлаже или спречава. (Камингс, Ебит 2013: 276-279)

Треће поглавље у студији *Позориште Наоми Волас* завршава се изводом из њеног текста „Писање као прекршај“ (2008) који, и по нашем мишљењу, представља њен најквалитетнији програмски текст, иако постоје и слични текстови које је касније написала. У уводној напомени уредници наводе да се ради о тексту предавања које је Воласова одржала на Универзиту у Јорку, где се, као предавач, појавила заједно са ауторком Мишелин Вандор, феминисткињом која је за књигу *Снови и деконструкција: алтернативно позориште у Британији* (*Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, 1980) написала поглавље „Лично је политичко: феминизам у позоришту“ („Personal

is Political: Feminism and Theatre“). Уредници збирке су одабрали део есеја који говори о писцу као „раднику на идејама („a worker in ideas“), који током рада треба стално да има на уму циљ свог писања („to what ends am I writing“), треба да свој рад види као допринос целокупној заједници („collective endeavor“), а не као подухват ради нагомилавања личне својине, треба да преиспитује статус-кво („challenge“), а не да буде његова потврда и апологија. Воласова закључује да се тај циљ може остварити само ако се студенти, будући писци, охрабрују да стално искорачују из сопственог ограниченог поимања живота („self-transgression“), како би могли да проширују своје видике и искуства, и тако допринесу промени система у којем живе. Воласова додаје да млади ангажовани писац мора да се „ухватити у коштац са историјом“, „мора да је чита непрекидно, агресивно“, мора да разуме „колективне људске драме које су свуда око нас“, „вене историје (које) су, нажалост, често пуне крви, не крви неколицине, не крви привилегованих, већ крви огромног броја људи“. (Волас 2008)

Главни проблем у савременом америчком позоришту, сматра Наоми Волас, лежи у чињеници да се супериорност белог човека у њему суштински не преиспитује и не проблематизује, као и у чињеници да је писање против неправде потпуно маргинализовано. Позоришту које ради под таквим ограничењима преостаје само да на овај или онај начин функционише као апологија система. У таквом позоришту веома популаран је приступ који подразумева некритичко прилагођавање „брутализованом, вандализованом и осиромашеном свету“, а таква нормализација постојећег стања заправо значи „окретање леђа истини“. Стога, у овом тексту, Воласова младим писцима саветује да буду ангажовани и да се на креативан начин супротставе концепту оваквог позоришта и целокупној мејнстрим култури која тежи да их кооптира или да им, ако то не учине, ускрати публицитет и на тај начин их подвргне уцени.

Када Воласова каже да писци морају бити „опасни грађани“, она сматра да такву моћ могу стећи само ако буду истраживачки настројени интелектуалци који својим писањем раскринкавају лажи и манипулативне лингвистичке механизме помоћу којих се нехумани системи одржавају на власти. Такви грађани су способни да препознају и одбаци клишее пласиране да маскирају горућа политичка питања и читаву заједницу наведу да окрене леђа истини. Овај њен став се може протумачити као критика свих интелектуалаца и теоретичара (међу којима је донекле и Лајонел Трилинг) који селективно игноришу

бројне аспекте живота који нас окружује, или своје критике до те мере академски уопштавају да оне губе моћ да у практичном смислу буду друштвено делотворне. По мишљењу Воласове, у таквој ситуацији улога драмског писца је да својим талентом сценском језику врати способност да разјашњава, а не да збуњује, да драми омогући да испољи протест, а не да олакшава и поспешује прилагођавање. (Волас 2008) Као потврду оваквих својих критичких ставова, Наоми Волас у есеју „Писање као прекршај“ цитира Мартина Лутера Кинга и његово упозорење да „наш живот почиње да се гаси када заћутимо о битним темама.“ У истом тексту она подршку за своје ставове налази и у критичким опажањима Терија Иглтона који, слично њој, сматра да се капиталистички систем „темељи на пљачкању тела, израбљивању његовог сензуалног богатства, на његовом сламању, искоришћавању и злоупотреби“, и да му се због тога на разне начине мора пружати отпор.

Прилози у трећем делу студије *Позориште Наоми Волас* завршавају се текстом „Писање као прекршај“ иако је Воласова неколико година касније написала још један програмски текст, „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“. Пошто је у студији избор текстова саме Наоми Волас повезан тематски, а не хронолошки, овај текст налази се одмах после избора из њених песама, које представљају уметнички исказ идеја које се у том прозном тексту налазе. У тексту „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“ Воласова још једанпут савремено ангажовано позориште види као место у којем ће се појавити истине које се ван уметничког простора избегавају. Такво позориште нуди „и задовољство и храну“, и представља „позориште разматрања“ („theatre of consideration“), позориште које је „отворено за идеје (...) и друга, дисидентска јаства“, позориште које „истражује невидљиво, незапамћено (...), позориште које тежи да на сцени угости неслагања, а не неговани презир према истини“, „оно које се својом позоришном снагом обрачунава са изопачењем људског интелекта у служби рата и угњетавања“, „позориште које побуђује неспокојство“. (Волас 2013б) Да би успео да створи овакво позориште, писац мора стално да се обучава, да се фокусира, и своје главно оружје, своју имагинацију, стално повезује са емпатијом.⁸⁰ (Волас 2013б) „Имагинација

⁸⁰ Воласова у овом тексту додатно дефинише људску имагинацију као моћ која је у стању да „прекрши и прекорачи“ („violate and trespass“), која може да „раскомада лаж“, да „демистификује (...) преиспита, пропита, преоријентише“. „Имагинативна емпатија оживљава нашу хуманост“, каже Воласова и наглашава

снабдевана адекватним знањем“ би аутора навела да на сцени „угости“ све оне који су аутсајдери, „други“, маргинализовани, скрајнути, непоменути, у потпуности изопштени из званичног дискурса америчког белог позоришта средње класе, или у њему традиционално приказивани стереотипно (Афроамериканци, Индијанци, Американци азијског, арапског, латиноамеричког порекла). Када се то на сцени догоди, и аутор успе да пронађе везу између свог живота и ширих друштвених токова, открива се да такозвани „други“ уопште нису другачији од нас.

Важно је напоменути да поред једине до сад објављене студије *Позориште Наоми Волас: отеловљени дијалози*, о Наоми Волас у Америци постоји и одређени број докторских дисертација новијег датума које се баве овом ауторком. Године 2005. на Универзитету у Орегону дисертацију под називом *Space, Place and Identity Politics: The Drama of Naomi Wallace* одбранио је Џејмс Дикерт (James N. Dickert). Исте године је и Гвендолин Никол Хејл (Gwendolyn Nicole Hale) на Државном Универзитету у Централном Тенесију (Middle Tennessee State University) одбранила докторат под називом *Oppression and Subjection in the Drama of Naomi Wallace*. Докторску дисертацију компаративног типа, под називом *Performing History: History and politics in the works of Suzan-Lori Parks, Anna Deavere Smith, Naomi Wallace, and Charles Mee*, одбранила је 2007. године, на Харварду, Талаја Адријен Делани (Talaya Adrienne Delaney). На Универзитету у Синсинатију је Џорџ Потер 2011. године одбранио тезу под називом *Global Politics and (Trans) National Arts: Staging the “War on Terror” in New York, London, and Cairo*, у којој се осврће и на комаде Наоми Волас који се баве америчким интервенцијама у Авганистану и Ираку. Иако постоје везе између поменутих дисертација и дисертације *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* – будући да се и она делимично базира на компаративном приступу, на анализи историјских драма Наоми Волас, као и њених драма које се баве империјализмом и говоре о угњетавању – ниједна од ових дисертација не анализира стваралаштво Наоми Волас у ширем контексту културе доминације, ниједна не залази дубље у историју и разне релевантне аспекте ове културе, који се готово сви могу пронаћи и анализирати у делу Воласове. У том смислу дисертација

да постоји одговорност писца „за едукацију, правац и смер којим се креће имагинација“, за то „куда ће ум тумарати (...), кога ће служити (...), и у које сврхе“. Воласова је свесна тога да се пишчева одговорност не састоји само у томе кога ће „угостити“ на сцени, већ и у томе како ће то урадити: „како ће прећи границу између сопственог и туђег искуства“. (Волас 2013б)

Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас представља допринос постојећој академској литератури која се бави овом значајном америчком уметницом.

1.3 Наоми Волас и Лајонел Трилинг – развој критике савремене културе у САД од Трилингових есеја у збиркама *Јаство које се супротставља (The Opposing Self)* и *Изван културе (Beyond Culture)* до концепције прекршаја коју Наоми Волас заговара у програмском тексту „Писање као прекршај“, бројним интервјуима и драми *И ја и ћутање*

У својим текстовима Наоми Волас наводи бројне драмске писце, песнике, историчаре, теоретичаре који су је инспирисали. Лајонела Трилинга не спомиње, али свакако треба још једанпут указати на везу која постоји између њеног предавања „Писање као прекршај“ (2008) и ставова које је Лајонел Трилинг развијао пре ње, током деценије у којој су објављене његове збирке есеја *The Opposing Self (Јаство које се супротставља*, из 1955. године) и *Beyond Culture*, из 1963. године. Као што је већ речено, једна од најзначајнијих тврдњи овог предавача, критичара и романописца је да је књижевност субверзивног и бунтовног карактера, (каква је заправо савремена западна књижевност која почиње са романтизмом) значајна зато што ствара основу са које читалац може да преиспита, критички процени и осуди (а онда и промени) културу у којој је рођен. (1966: 12, 107) У складу са тим ставом развија се и Трилингов концепт „јаства супротстављеног култури“, најјасније дефинисан у есејима „О настави савремене књижевности“ и „Фројд: унутар и изван културе“. На основу проучавања савремене књижевности Трилинг долази до закључка да је савремена књижевност у сукобу са цивилизацијом којој припада; да су књижевне ситуације заправо културолошке ситуације, велике комплексне битке око моралних судова (27); и да су кључни елементи савремене цивилизације репресија, принуда, завођење, каприциозна толеранција, рационалност лишена енергије и страсти. (30) Јунаци савремене књижевности су у сукобу са таквом културом која је изгубила праву свест, право знање о јаству (98), па је крајњи циљ савремене књижевности ослобођење од буржоаске ускогрудости и сличних друштвених стега уопште. (40) У том контексту функционише његов концепт „јаства које се супротставља“ (1955), и које тежи да допре до простора „изван културе“ (1966), а из тог контекста се рађа и запажање Наоми Волас о

писцу који нужно мора бити „опасан грађанин“, спреман да прекрши зацртана правила зато што она ометају његов развој и спречавају га да истражује животне потенцијале. (Волас 2008)

Ако се имају на уму овакви њихови увиди не изненађује много чињеница да и Трилинг и Воласова доживљавају савремену културу као затвор из којег је неопходно наћи излаз.⁸¹ Наоми Волас је метафору затвора буквално драмски приказала 2011. године, у комаду *И ја и ћутање*. Први део драме одвија се у америчком женском затвору, а други део у једној соби која постоји ван затвора, на такозваној слободи. Драма се дешава педесетих година прошлог века и покрива период у САД у којем је Лајонел Трилинг живео, стварао, предавао. Јунакиње драме, црна Џејми и бела Ди, након девет година проведених у затвору, у којем су постале најбоље пријатељице, излазе на слободу, која је, испоставља се, неупоредиво гора од затвора. Реалност која их ван затвора чека није ни налик њиховим затворским маштаријама о блиставој будућности на слободи. Њихов живот остаје обележен нерешивим проблемима: незапосленост, гладовањем, сексуалним злостављањем и уобичајеном расном дискриминацијом коју су закони Џима Кроуа у Америци дуго после Другог светског рата и победе над Хитлером и даље дозвољавали. Јунакиње су и у затвору гладовале, биле дискриминаисане и малтретиране, али су се барем надале да ће ван њега добити шансу за некакво пристојно запослење. Међутим, испоставља се да, упркос искреним напорима, ни посао служавке, који би за њих представљао велики успех, не успевају да добију и задрже. На крају, видевши да не могу да остваре ни основне егзистенцијалне планове, а камоли да се приближе остварењу „америчког сна“, јунакиње одлучују да изврше самоубиство. Материјал за драму *И ја и ћутање* једним делом је настао током позоришних радионица које је Воласова са својом сарадницом Луси Морисон организовала у женском британском затвору „Мортон хол“ (Morton Hol) 2008. године. Тиме се контекст драме проширује и на савремену Енглеску, а драма добија и делимично документарну позадину. Луси Морисон у предговору за ову драму каже:

⁸¹ У својим делима обоје користе метафору затвора да би њоме приказали, Воласова савремено америчко друштво на половини двадесетог века, Трилинг западну културу у целини. Трилинг то чини у збирци *Јаство које се супротставља*, а Воласова у драми *И ја и ћутање*. Овакав однос према култури није изненађујућ будући да је доба о којем пишу било обележено неоправданим хапшењем прогресивних интелектуалаца и активиста, који су понављали сличне неславне догађаје из раније историје Запада.

„Већина овдашњих заробљеница су пореклом из прекоокеанских земаља. Многе од њих, као расељена лица, пате од носталгије, што није изненађујуће будући да су у Британији највише имале додира са системом криминалног права и затворима. Ове жене, чији су злочини у већини случајева били мотивисани сиромаштвом, имале су много тога заједничког. (...) Драма *И ја и ћутање* на моћан начин говори о снази љубави коју сиромашне жене, без игде ичега, могу да доживе.“⁸² (наведено у Волас 2011)

Историчар Робин Кели у есеју „Докази љубави“ („Facts of Love“), укљученом у студију *Позориште Наоми Волас*, истиче да Џејми и Ди настављају да живе у затвору изграђеном од невидљивих решетака класе, расе и пола и након буквалног изласка из затворске институције. (Кели 2013: 238) Ово Келијево тумачење потврђује следећи дијалог из драме, који сведочи о постојању, и ван затвора, умова заточених у предрасуде и нетолеранцију. Овако бела Ди описује уобичајене реакције на које свакодневно наилазе:

„Ди: Док шетамо Храстовом улицом, свратимо до продавнице да купимо сијалицу. Главати мушкарац, са лулом у устима, почиње да нас испитује одакле се познајемо, а онда му ми кажемо да ти заправо ниси моја служавка. Главати мушкарац каже да нам не верује, па му онда саопштимо истину: да смо обе служавке. Да смо пријатељице. И шта онда добијамо? (...) Ја флашу сока од поморанце у леђа, а ти животињске изнутрице по коси. Залупе нам врата. (...) У затвору смо барем биле сите.

Џејми: Не баш често.“⁸³ (Волас 2011: 43)

Наведена реакција белаца на пријатељство расно различитих жена много говори о томе зашто Наоми Волас котисти затвор као централну метафору у својој драми. Како

⁸² У оригиналу: „The majority of the women imprisoned were from overseas. For many, whose overriding experience of Britain was with the criminal justice system and subsequently incarceration, there was, not surprisingly, a strong sense of displacement. Yet the women, whose crimes were largely motivated by poverty, shared so much. (...) *And I And Silence* gives powerful expression to the sheer force of love that women, who have nothing and nowhere, are capable of.“ (Волас 2011)

⁸³ У оригиналу: „Dee: We walk on Oak Street, go into BB-Jigs hardware for a light bulb. The guy who looks like Mr Potato Head’s Uncle with a pipe asks and asks how we know each other so we say that really you’re not my servant. But he doesn’t believe us so we tell Mr Potato Head’s Uncle the truth: that we’re both servants. That we’re friends. What do we get then? (...) An orange crush bottle flying through the air. Then another ‘cross my back. Guts from the butcher in your hair. Doors slamming behind us. (...) When we were inside at least our bellies were full. Jamie: Not often enough.“ (Волас 2011: 43)

историјски извори попут студије *Крст и дрво за линчовање* теолога Џејмса Кона показују, јунакиње су за недозвољено међурасно пријатељство у Америци педесетих могле бити кажњене и линчом.⁸⁴ Кју-клукс-клан јесте свој терор углавном спроводио тајно, али, како Кон наводи, линчовања су неретко била велики, унапред у новинама оглашавани спектакли којима су присуствовале огромне масе белаца, класно инфериорних људи опијених (обманутих) идејом о својој расној супериорности. Физички заточени црнци били су жртве менталних заточеника идеологије културе доминације, најпогубелнијег вида неслободе са којим се у својим драмама Наоми Волас обрачунава.

До сличног увида Лајонел Трилинг је пре ње дошао у књизи *Јаство које се супротставља*, у чијем уводу је исказао своју свест о постојању невидљивих затвора у савременом друштву. Затворе је препознао још у догађајима и делима који су обележили осамнаести век у Европи, када су одлике савременог света почеле да постају све видљивије:

„Савремено јаство карактеришу одређене моћи индигниране перцепције. (...) Људи су почели да препознају затворе који нису изграђени ни од камена, ни од друштвених ограничења и економских недаћа. Они су почели да схватају да могу бити трајно заробљени, не само помоћу отворене силе друштва, него још страшнијом принудом, која захтева њихов сопствени пристанак. (...) Савремено јаство (...) је рођено у затвору. (...) Наша култура (је) непријатељски настројена према изненађењу, заносу и слободи јаства која чини њихову суштину. (...) Романописци (...) као и песници, пажњу посвећују (...) јаствима која смисао проналазе у супротстављању култури.“⁸⁵ (Трилинг 1955: X)

Цитат се односи на период након Француске револуције из 1789. године и пада чувеног затвора Бастиље, догађаја који је требало да означи крај друштвеним неправдама. Чињеница да метафора затвора управо тада као веома актуелна почиње да се појављује у

⁸⁴ Закони који су забрањивали расно мешане бракове у Америци проглашени су незаконитим 1967. (Фредериксон 1987: 172), а држава Алабама је забрану те врсте уставно укинула тек 2000. (Кабел 1999)

⁸⁵ У оригиналу: „The modern self is characterized by certain powers of indignant perception. (...) Men began to recognize the existence of prisons that were not built of stone, nor even of social restrictions and economic disabilities. They learned to see that they might be immured not only by the overt force of society but by a coercion in some ways more frightful because it involved their own acquiescence. (...) The modern self (...) was born in a prison. (...) Our culture is hostile to surprise and elevation, and to the freedom of the self which they imply. (...) The novelists (...) are no less committed than the poets to the modern imagination of autonomy and delight, of surprise and elevation, of selves conceived in opposition to the general culture.“ (Трилинг, 1955: X)

књижевним делима, тврди Трилинг, упозоравала је да неправде и ирационалности пред-револуционарног друштвеног поретка и даље постоје упркос њиховом наводном укидању, везиваном за пад Бастиље. Трилинг истиче да су преко метафоре затвора уметници и интелектуалци у својим делима упозоравали да су традиционалне неправде и даље присутне, иако мање уочљиве, у породици, на послу, у идејама о респектабилности, религиозности, наводним дужностима. (1955: X) Метафора затвора постаје својеврсна критика просветитељства која разоткрива психолошке манипулације које су у том периоду коришћене да би се произвела илузија о слободи, која у реалности за већину човечанства и даље није постојала (робове, раднике, жене, децу). Управо такве врсте обмана су инспирисале Наоми Волас да напише драме *И ја и ћутање*, *Течна равница*, *Људи усахлих снова*, али и бројне друге драме у којима се бави различитим врстама затвора и различитим видовима принуда које карактеришу културу доминације.

Лајонел Трилинг је упоредив са Наоми Волас зато што је био у стању да проговори о постојању невидљивих затвора у просвећеном и наводно слободном свету у којем је живео, и зато што је, као и Воласова, био убеђен да се из тих затвора може искорачити. Наслов књиге *Изван културе* наговештава ово Трилингово становиште, које он елаборира следећим речима:

„У савременом свету ⁸⁶ такво веровање (у искорак из културе) је можда неопходно. Ако са ширег значења (речи култура) пређемо на уже, спремни смо да приметимо у коликој мери уметност и научна мисао савременог доба полазе од претпоставке да је могуће да се барем неки појединци истргну из културе у којој су рођени. (...) Постоји још увек изузетно уважавано уверење да је примарна улога уметности и научне мисли да нас ослободи од тираније културе у чијим оквирима живимо, да нам омогући да искорачимо из ње, помоћу прецепције и расуђивања који су од ње аутономни.“⁸⁷ (Трилинг 1966: 12)

⁸⁶ Савременим добом Трилинг означава период од краја осамнаестог века па све до данас, и ставља акценат на огроман литерарни успон на почетку двадесетог века. (1966: 12)

⁸⁷ У оригиналу: „In the modern world it is perhaps a necessary belief. When we turn from the large meaning to the smaller, we readily see the extent to which the art and thought of the modern period assume that it is possible for at least some persons to extricate themselves from the culture into which they were born. (...) It is a belief still pre-eminently honoured that a primary function of art and thought is to liberate the individual from the tyranny of his culture in the environmental sense and to permit him to stand beyond it in an autonomy of perception and judgement.“ (Трилинг 1966: 12)

Дакле, наспрам културе доминације, која, како Трилинг истиче, своје циљеве постиже „принудом или завођењем“ („by coercion or acquiescence“), односно наспрам културе коју Трилинг у наведеном цитату повезује са тиранијом над појединцем, а у другом есеју исте књиге са Фројдовим концептом културе⁸⁸, налази се читава једна друга култура: „култура у ужем смислу“, „уметничка“, „интелектуална“, „противничка култура“ („artistic“, „intellectual“, „adversary“). (9-16) Трилингов концепт „противничке културе“ може се повезати са концептом „писања као прекршаја“, са концептом стваралаштва које нужно мора бити прекршај деструктивних назора културе доминације, који Наоми Волас данас заговара. Наоми Волас описује сопствено стваралаштво као „политичко позориште“, „позориште које се темељи на идејама“, „позориште прекршаја“, „брутално позориште“, „истраживачко позориште“, „позориште друштвене и имагинативне трансформације“. (Волас 2008)

Иако у својим текстовима није писао о темама које доминирају драмским стваралаштвом Наоми Волас, Трилинг је најближи њеном концепту неопходног прекршаја у есеју „Хаклбери Фин“ из збирке *Либерална имагинација*. Блискост се читава у чињеници да је изабрао да анализира дело у којем се идеја Воласове о писању као прекршају претвара у делање као прекршај, у одлуку Твеновог јунака, дечака Хаклберија Фина, да прекрши расистичке законе своје заједнице и остане веран сопственом примарном искуству које га преко доживљене људскости и доброте нераскидиво повезује са одбеглим робом Цимом. Хак, који Фројдово незадовољство у култури доживљава на сасвим конкретан начин, на крају романа одбија да се врати у цивилизацију, зато што је, како каже, тамо већ био и зато што је открио њено лицемерје и одбацио га. Одлука да иде изван културе и да буде „јаство које се супротставља“ мотивисана је, како Трилинг сматра, одликама Хаковог аутентичног јаства, његовом „моралном сензитивношћу“, „осећајем за правду“ и „праведношћу“. (1953: 101) У есеју „Писање као прекршај“ Воласова такав став препоручује, и сматра га нужним бунтом „против друштва и норми које владају“, односно „против јаства и ‘савести’ које друштва доминације у појединцу стварају.“ (Волас 2008)

Навешћемо још један пример приближавања њихових ставова. Традицији ангажованог писања, коју својим студентима Воласова препоручује, припадају и класици

⁸⁸Реч је о есеју „Фројд: унутар и изван културе“.

као што су Шекспир, Милтон, Спенсер. У чланку „Отуђено време“, она тврди да су поменути аутори били ангажовани писци, дубоко упућени у политичка збивања свог доба, „до лаката у блату и крви које је произвело грађење империја“. Она сматра да ни савремени писци не треба да буду изузети од бављења горућим политичким темама свакодневице, и наглашава да су „идеје правде и теорије отпора (...) варнице са неба које нас покрећу на писање“. (Волас 2003) Трилинг се, подједнако као и она, противи академском конзервативизму који академским анализама радикална и субверзивна штива претвара у безопасне класике, који се доживљавају као апологије система. Он сматра да то не мора бити тако. У том смислу, промишљајући природу сопственог позива и анализирајући учинке различитих академских приступа тумачењу књижевности, Трилинг критикује јалови формализам, под чијим додиром вене и сасуши се све чега се формална анализа додирне, и, слично Воласовој и њеним академским саветима, каже:

„Морам да верујем, и заиста верујем у то да је универзитетско проучавање уметности у стању да се храбро и у целости суочи са моћи коју поседује уметничко дело; ја чак верујем у то да је на тај начин могуће открити и обелоданити чак и моћ (уметничког дела) која до тада није била регистрована. (...) Чини се да се временом (путем формалистичког приступа књижевности) дело смирује, припитомљује, и постаје класик. (...) Адекватно универзитетско проучавање може да прекрене овај процес и да учини да старо дело поврати своју свежину и снагу.“⁸⁹ (1966: 24-25)

Када сам Трилинг говори о субверзивним класицима, које је на својим курсевима анализирао, на прво место ставља дело *Записи из подземља* Фјодора Достојевског. Субверзивност тог дела је тако велика, Трилинг тврди, да свака накнадна субверзија у књижевним делима делује као афирмација. (1966: 37) У есеју „Уметност и неуроза“ („Art and Neurosis“), из збирке *Либерална имагинација*, Трилинг каже да је „уметник тај који оцењује културу“, и врло често „сматра болесним (такозване) нормалне и здраве навике етаблираног друштва“. (1953: 159) Достојевски је још у деветнаестом веку изрекао кључне

⁸⁹ У оригиналу: „I must believe, and I do believe, that the university study of art is capable of confronting the power of a work of art fully and courageously, I even believe that it can discover and disclose power where it has not been felt before. (...) Time has the effect of seeming to quiet the work of art, domesticating it and making it into a classic. (...) University study of the right sort can reverse this process and restore to the old work its freshness and force.“ (1966: 24-25)

судове о западноевропској цивилизацији, и о њеној тенденцији да рационализује и нормализује деструкцију. Када Наоми Волас говори о „венама историје које су препуне крви“ (Волас 2008), она можда не евоцира само Едуарда Галеана и његову студију *Отворене вене Латинске Америке* (1971), о пет стотина година пљачке тог континента, већ, можемо додати, и речи, Трилингу блиског, протагонисте *Записа из подземља*, који каже.

„Погледајте око себе: крв се пролива потоцима, и то некако весело, као да је шампањац. Ево, погледајте деветнаести век у коме је живео и Бекл . Погледајте Наполеона – и оног великог, и овог садашњег. И Северну Америку – вечни савез. И, најзад, карикатуру државе – Шлезвиг Холштајн. (...) И шта цивилизација оплемењује у нама? Цивилизација ствара у човеку само многостраност осећања и (...) апсолутно ништа више. А током развоја те многостраности човек ће, можда, доћи дотле да ће пронаћи наладу и у проливању крви. (...) Јесте ли приметили да су најсуптилнији крволоци били готово сви одреда најцивилизованија господа. (...) У сваком случају, човек је од цивилизације постао, ако не још крволочнији, оно сигурно горе и одвратније крволочан него што је био раније.“ (Достојевски 2009а: 29)

Протагониста *Записа из подземља* одбацује све што је класно обојени европски систем образовања деветнаестог века сматрао „лепим и узвишеним“: праведност, законе сазнања, просвећеност, интересе и корист, разумну трезвеност. Он их одбацује зато што је (слично Хаклберију Фину) схватио да су ови лицемерни идеали наметнути људима да би их натерали на конформизам и лишили слободне воље и савести. Достојевски је о томе писао и у роману *Браћа Карамазови* у чувеној сцени о Великом Инквизитору који описује ситуацију у којој се западна цивилизација налази, верна догми и репресији, Великом Инквизитору, а не примарним хришћанским (Христовим) начелима. Ауторитети у роману признају: „Ми ћемо им рећи да смо послушни теби (Христу) (...) (али) ми нисмо с тобом, него с њим (са Великим Инквизитором), ето ти наше тајне! Ми већ одавно нисмо с тобом, него с њим“. (Достојевски 2009б: 362) Трилинг каже да је „ред (који постоји у друштву) постигнут репресијом“ (Трилинг 1966: 30), и није резултат задовољства људи због доброг живота, који им европска цивилизација заправо не омогућује. Достојевски је сматрао да

„човеку треба само једно: самостална воља, па ма колико га та самосталност коштала и чему водила.“⁹⁰ (2009: 32)

О томе шта слободна, самостална воља у контексту западне цивилизације може да значи, односно од чега се то, и зарад чега, човек треба ослобађати, писао је и велики обожавалац Достојевског и Толстоја, амерички писац српског порекла, Стив Тешић. Он у драми *На отвореном друму* поставља два питања о слободи која сматра кључним животним питањима: „Слободан од чега?“ (...) „Слободан да би радио шта?“ (Тешић 1992: 86) Другим речима, Тешић на својеврстан начин, демонстрира у драми убеђење Ф. Р. Ливиса, изражено у познатој дебати коју је водио са Чарлсом Пирсијем Сноуом (С. Р. Snow), о којој је писао и Трилинг у збирци *Изван културе*, да је књижевност за савременог човека значајна зато што он у њеним оквирима може себи да поставља и промишља кључна телеолошка питања о начелима по којима живи и о циљевима који му живот осмишљавају. (Петровић 2004: 49) Главни јунак Тешићеве драме вришти од ужаса када сам себи да одговор на ова егзистенцијална питања и схвати у шта га је западна идеологија претворила. Разлог зашто се у овој дисертацији стваралаштво Наоми Волас повезује са критикама културе доминације постаје јасан када се има у виду да су историчари који се културом доминације баве, као што су Ријана Ајслер и Робин Кели, такође у својим делима, као Достојевски, Тешић, Твен, и многи други, истицали да је наука из доба просветитељства свој прокламовани хуманизам у пракси злоупотребила, зато што постојеће теолошке предрасуде није променила, већ их само преобратила у ‘научне’ доказе о раси, о биолошкој инфериорности жена и о субхуманости бројних „других“. (Ајслер 1988, Кели 2003)

Слично Трилингу, о снази класичних књижевних дела, чију свежину и моћ треба повратити, Наоми Волас, поред есеја „Отуђено време“, говори и у есеју „Писање као прекршај“. Она сматра да млади студенти драматургије треба своје образовање и каријеру

⁹⁰Слободна воља је воља ослобођена од дегенеративних сакаћења, којим је изложена под притиском неморалног морала својственог културама доминације. Рационалност, коју Трилингу преиспитује јер је постигнута на рачун енергије и страсти, и у делу Достојевског подвргнута је озбиљној критици. Достојевски каже: „Видите, господе, разум је добра ствар, то је неоспорно, али разум је ипак само разум и задовољава само разумске човекове способности – а хтење је израз целог живота. (...) Јер ја, на пример, сасвим природно хоћу да живим за то да задовољим све своје потенције живота, а не зато да задовољим једино разум, то јест неки двадесети део мојих животних способности. (...) Покушајте да баците поглед на историју човечанства: шта ћете видети? Величанствена дела? (...) О светској историји се може рећи све што човеку болесне маште може пасти на памет. Само једно се не може рећи – да је разумна.“ (Достојевски 2009а: 35-37)

да започну читањем класика као што су Еурипид, Вебстер, Шекспир, Чехов, Брехт. Ове писце она смешта у категорију „писаца-преступника“ („transgressive writers“), оних који су створили традицију којој су се прикључили и савременици попут Хајнера Милера, Едварда Бонда, Тревора Грифитса, Волеа Сојинке и других. (Волас 2008) У интервјуу „Наоми Волас: потрага за ватром“, који је 2004. водила са Кони Џулијен, Воласова каже:

„Рат и империја су, по ко зна који пут, обележја данашњице. И управо са тим монструозним делима се ми (драмски писци) морамо ухватити у коштац на овај или онај начин. Шта би у том случају урадили Еурипид, Марлоу или Брехт? Они би ова времена драмски отуђили, у складу са Брехтовом формулом, тако да публика може да види друштво на потпуно нов (критички) начин, и, ако је могуће, делује у складу са тим новим увидима. Зашто бисмо пред себе постављали мање циљеве?“⁹¹ (Џулијен 2004)

У истом духу, али без директног осврта на конкретна политичка обележја свог тренутка, Лајонел Трилинг у есеју „О настави савремене књижевности“ констатује да је „разочарење културе у културу“ („disenchantment of our culture with the culture itself“) једно од најзначајнијих обележја наше епохе. (1966: 19) Снажан одраз ове идеје може се пронаћи и у есеју „Писање као прекршај“ када Воласова термином „мејнстрим / доминантна култура“ означава искључиво негативни облик деловања друштва на појединца и указује на неопходност постојања културе престопа, која би била озбиљна алтернатива постојећој. Упозната са културним ‘вредностима’ у делима знатног броја младих драмских писаца, Воласова тврди да је креативност њихових умова неоспорна, али да је веома често „потчињена“ и „подведена“ доминантној култури, то јест култури која постоји да би људе помирила са оним што се нуди, да би сачувала лажни мир, нормализовала статус-кво. (Волас 2008)

Проблематизујући појам културе⁹², Трилинг у есеју „О настави савремене књижевности“ критикује Метјуа Арнолда (о коме је иначе написао докторат који је

⁹¹ У оригиналу: „Today it is, once again, war and empire. And it is with these monstrosities that we [playwrights] should engage in one form or another. What would Euripides, Marlowe or Brecht have done? They would have made these times strange, to use a Brechtian formula, so that an audience could see their society anew and possibly act on those new visions. Why settle for a lesser goal?“ (Џулијен 2004)

⁹² Упркос критици западне цивилизације и њене културе, Трилинг није дао подршку алтернативама које су студенти шездесетих нудили. (Гудман 2016)

преточен у значајну студију којом је започела његова каријера) због величања античке Грчке као државе наводно изграђене на принципима мира, удобности, рационалности, пристojности. Он истиче да је овакво тумачење неосновано јер су и прошлост и садашњост Европе (па и античке Грчке) обележени горчином и крвопролићем, те се на њихове мирне аспекте може презриво гледати: ред је постигнут репресијом личности, било путем принуде или завођења, материјална удобност узрок је и плод корумпираности, рационалност је постигнута на рачун енергије и страсти. (Симптоматично је да у оквиру ове критике Трилинг робове и робовласништво у грчкој демократији директно не спомиње). Арнолдов идеал је могао бити реализован једино унутар средње класе неколико просперитетних нација деветнаестог века, закључује Трилинг. (1966: 29-30) Овакве идеје / илузије о удобности, просперитету и „животу у изобиљу“ савременог света и Воласова критикује у тексту „Писање као прекршај“, јер је свесна чињеница да удобним животом могу живети једино припадници појединих класа, у појединим земаљама, док је већина света на планети осуђена на патњу.⁹³ Воласова у том контексту каже следеће:

„Иако смо „сви“ ми повезани Интернетом, чињеница је да се реч „сви“ не односи на осамдесет посто светске популације која никада није обавила ни један једини телефонски разговор – зато што су наши такозвани „изабрани“ животи у изобиљу утемељени на осиромашавању већине света, као и на његовом страдању.“ (Волас 2008)⁹⁴

Ако је Наоми Волас инсистирала на томе да је лично политичко, као што се из наведеног цитата види, и ако је у својим драмама и интервјуима, примерима које је давала, појашњавала шта то у конкретним животима људи из разних периода историје културе доминације може да значи, Лајонел Трилинг политичку условљеност личних и приватних живота људи није потенцирао, нити се на њу у довољној мери освртао. Иако је Трилинг неговао чврсто уверење да савремена књижевност, поред оштре критике културе,

⁹³ Види чланак Џорџа Монбиота *Друга земља (Another Country)* из *Гардијана* 2013. године; доступан на: <http://www.monbiot.com/2013/01/28/another-country/>, приступљено 03. 09. 2016.

⁹⁴ У оригиналу: „And the fact is that while we are ‘all’ connected by the Internet, that ‘all’ does not include the 80 percent of the world’s population that has never even made a phone call — because the lives we live here, of abundance and so-called ‘choice’, are predicated on the impoverishment and suffering of most of the world.“ (Волас 2008)

поставља и врло лична, шокантна питања, а једно од њих је свакако питање „Да ли смо задовољни нашим браковима, нашим породичним и професионалним животима, нашим пријатељима?“ (Трилинг 1966: 23), веза личног и политичког у његовим делима веома је ограничена. Успевао је, како то и критичари примећују, да заобиђе бављење класним и расним питањима (Роден 2012), а кад се радничке класе напокон дотакне, као у роману *На средини пута*, њој припише, како професор са Харварда, Данијел Арон, аутор студије *Писци левичари (Writers on the Left, 1961)* тврди, све особине „зла и мрачне стране реалности“. (Френч 1980: 89) Арон истиче да је то нетипично за период у којем је роман настао, и представља извесни заокрет, јер су управо тада (тридесетих и четрдесетих) романописци буржоазију доживљавали као злобну и покварену, а радника као целовитог и племенитог, и тако их представљали. (89) У том погледу Трилинг је био уистину представник америчког естаблишмента, о чијем трошку је путовао по Европи и представљао САД. Слика коју је у том својству преносио у периоду када је своје најзначајније збирке есеја објавио слична је документарном филму *Њујорк педесетих (New York in the Fifties, 2001)* у којем се, просто невероватно, на улицама Њујорка током целог филма виде искључиво белци, и не појављује ни у једном кадру ниједна црна или обојена особа.

У истом есеју („О настави савремене књижевности“) Трилинг истиче везу књижевности и трагање савременог човека за духовним спасењем. Из његовог елегантног штива није довољно јасно шта то угрожава људску духовност и од чега човечанство треба духовно спасавати. „Секуларизацију духовности“, примера ради, Воласова никако не доживљава као негативни процес. Она верује да духовност није искључиво везана за званичну религију и цркву, већ да људско стваралаштво и уметничко стваралаштво представљају одраз људске духовности, коју треба спасавати искључиво од злоупотреба које претварају човека у деструктивно биће. Стога, није случајно што, када говори о овој теми, Воласова цитира Мартина Лутера Кинга, свештеника чији појам духовности није забилазио везу личног и политичког. Напротив, Мартин Лутер Кинг је на тој вези инсистирао, и у говору „Ја имам сан“ (1963) осудио све оне који пате од селективног слепила и селективних превида, када је рекао да „наши животи почињу да се гасе оног тренутка када заћутимо о битним темама“. (наведено у Волас 2008) Лајонел Трилинг је о многим битним темама ћутао. За разлику од њега, Воласова цитира поменути реченицу

зато што се са Кинговом осудом слаже, и зато што је одувек уметност сматрала управо отпором према оваквом ћутању.

Због недовољне повезаности критичких увида до којих је долазио са конкретном друштвено-политичком ситуацијом у САД, још увек се воде жучне расправе о значају Лајонела Трилинг за интелектуалну историју Америке. Како сазнајемо у тексту „Репутација и социолошка имагинација: случај Лајонела Трилинга“ („Reputation and Sociological Imagination: The “Case” of Lionel Trilling“, 2012) Џона Родена „Лајонела Трилинга су књижевни трендови заобилазили“. Трилингов приступ књижевности био је алтернатива Новој критици чији је „егзегетски приступ изгледао сувише ограничен, сужен, сувише заокупљен детаљима у тексту, удаљен од великих идеја и културне политике“. То је разлог због којег је Трилингов одговор на формализам Нове критике у то време био нов и смео културолошки приступ. Међутим, како објашњава Роден, популарност Трилинговог приступа спласнула је током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, током доминације структуралистичких и постструктуралистичких теорија, будући да „Трилингова афирмација заокруженог и уједињеног јаства“ није била у сагласју са инсистирањем ових теорија на „јаству које је фрагментарно и децентрирано“. Ипак, последњу деценију је поново присутно велико интересовање за Трилингов рад. Воде се бројне дебате о томе да ли његов приступ књижевности припада левичарској или десничарској традицији књижевне критике. По мишљењу Корнела Веста, Трилинг је зачетник нео-конзервативизма у Америци. Џон Роден, у збирци *Лајонел Трилинг и критичари: јаства која се супротстављају (Lionel Trilling and the Critics: Opposing Selves, 1999)*, парафразира на следећи начин овај Вестов став, изнет први пут 1986. године у есеју „Лајонел Трилинг: отац неоконзервативизма“ („Lionel Trilling: Godfather of Neo-Conservatism“):

„Вест критикује Трилинга јер сматра да је његова критика била „интелектуална странпутица“ будући да је био углавном незаинтересован за теме расе и етничке припадности, и имао умерен, готово реакционаран политички став; у књизи *Значај расе* Вест предлаже посебан политички програм за унапређење међурасних односа, програм који

би се заснивао на критици друштва која је и радикалнија и политички ангажованија од Трилингове књижевне критике.⁹⁵ (Роден 1999: 395)

У чињеници да је Трилинг био доста амбивалентан, да су критичари његовог рада ишли дотле да га назову „оцем неоконзервативизма“, можда и лежи одговор на питање одсуства директног позивања Воласове на Трилинга. Један од разлога може бити и тај што је Колумбија, у периоду Трилинговог тамошњег рада, али и у деценијама које су претходиле и уследиле, пружила читав спектар интелектуалаца који су по начину писања и преокупацијама, много више него Трилинг, сличнији Наоми Волас. Такви су антрополози Франц Боас и Ешли Монтегју, социолог Рајт Милс, књижевни теоретичар Едвард Саид, историчар Хауард Зин, писци Тони Кушнер, Стив Теших и многи други. Трилинг је започео радикална критичка разматрања о култури, и зато је вредан анализе, међутим остали поменути аутори са Колумбије су у својим критикама културе ишли много даље, дубље и смелије.

Један такав интелектуалац са Колумбије, који је на рачун западне културе изрекао много оштрије, отвореније ставове, него уздржанији и апстракцији склонији Лајонел Трилинг, био је социолог Чарлс Рајт Милс (1916-1962). Милс је био Американац отворених левичарских схватања, активан на Колумбији и другим универзитетима у исто време када и Трилинг. За разлику од Трилинга, током суровог обрачуна конзервативног сенатора Макартија са комунистима и носиоцима левичарских уверења у САД, Милсу Макартијево ухођење и ислеђивање уметника и интелектуалаца није сметало да своје револуционарне ставове о друштву и култури изрази на експлицитан начин, у делима као што су *Бели оковратник: америчке средње класе (White Collar: American Middle Classes, 1951)*, *Елита власти (The Power Elite, 1956)*, *Социолошка имагинација (The Sociological Imagination, 1959)*.

Свест о томе шта је на Колумбији током педесетих и шездесетих било могуће на веома занимљив начин илуструје текст „Моја Колумбија: Ван Дорен, Трилинг и Милс“

⁹⁵ У оригиналу: „West criticizes Trilling as an ‘intellectual dead end’, given Trilling’s relative inattention to issues of race and ethnicity and his moderate, allegedly regressive, political stance; in books such as *Race Matters*, West puts forth specific policy proposals to improve race relations, a form of social criticism both more radical and more politically engaged than Trilling’s literary criticism.“ (Роден 1999: 395)

(„My Collumbia: Van Doren, Trilling and Mills“)⁹⁶ Дана Вејкфилда (Dan Wakefield), дипломца са Колумбије, који је био у прилици да му професори буду сва три поменута интелектуалца. Аутор је описао како су Трилинг и Ван Дорен, који је Трилингу био професор, у своје студенте уливали љубав према поезији и доприносили томе да идеје представљене уметничким делом постану важан део њихове свести. Примера ради, након Ван Дореновог предавања о Шекспиру, Џек Керуак је одлучио да, уместо у студентском фудбалском тиму, време проводи изучавајући књижевност, а такође је овај професор одиграо занчајну улогу подстичући развој уметничког талента песника Алана Гинсберга. Међутим, иако су Ван Дорен и Трилинг били ‘интелектуални оци’ бројним значајним писцима и теоретичарима који ће потећи са Колумбије, и, како Вејкфилд каже, важили за носиоце „најбољих традиционалних вредности“, они ипак нису у практичном смислу превазилазили ограничења естаблишмента. (Вејкфилд 2005) Рајт Милс, њихов колега, био је сасвим другачији. Како се да закључити из Вејкфилдовога текста, Милс је у студентима подстицао, не само имагинативну и интелектуалну трансформацију, већ и жељу да промене културу у којој живе. Воласова се најближе приближава Милсовој критици када каже,

„Верујем да је циљ мејнстрим културе да одржава постојеће стање. Стога циљ нас, професора, треба да буде охрабрење студената да такво стање поткопају, да лажи раскринкају, и да сили у лице кажу истину. (...) Иако је несумњиво да њихова оригиналност и радозналост свакако постоји, чињеница је да је она потчињена и подјармљена културом која наглашава индивидуализам изнад заједнице, профит изнад мира, нагомилавање својине изнад суштинских људских потреба. Ми заправо живимо у култури која је непријатељски настројена према креативности и оригиналним идејама које нису у служби капитализма, империје и највирулентнијих нуспојава ових сила: расизма, хомофобије, класизма, сексизма.“ (Волас 2008, Волас 2013а)⁹⁷

⁹⁶ Текст доступан на: http://www.college.columbia.edu/cct_archive/jan05/forum.php, приступљено 31. 08. 2016.

⁹⁷У оригиналу: „I believe the job of mainstream culture and mainstream theatre is to keep the peace. Our job, as teachers, is to encourage new writers to break it, to disrupt the lie, to speak truth to power. (...) Surely their originality, their agency for questioning and considering, is there, but it has been dominated and subdued by a culture that amplifies individuality over community, profit over peace, property over human need. For we live in a culture that is hostile to creativity and original thought that does not serve capitalism, empire, and the most virulent by-products of those forces: racism, homophobia, classism and sexism.“ (Волас 2013а)

Милсов интегритет, током пружања отпора неприхватљивој култури, Вејкфилд је описао овако:

„Њега није било могуће видети у троделном оделу (које је Трилинг редовно носио). Чак је одбио и да носи кравату. Загрмео би испред Колумбије својим Бе-Ем-Ве-мотором, којим би долазио од куће у Рокленду, са кацигом на глави, у фланелској кошуљи, сомотним панталонама и радним чизмама на ногама. Грудни би му биле испресеци каишевима разних торби у којима би носио књиге, воду, храну коју је спаковао за камповање, и коју је подгревао у концеларији да би уштедео на времену. Личио је на герилског ратника спремног за бој, а у извесном смислу је он то заиста и био. (...) Милс је био бриљантан предавач. Шетао би по учионици, ударао руком о сто да би нагласио суштину, и фасцинирао нас идејама које би деловале као проста теорија или утопија, да он није био тако чврсто убеђен у њихову остварљивост. Продрмао би нас из свакодневне учмалости тако што би нас, сваког појединачно, упитао да ли смо спремни да сами изградимо своју кућу, као што је он то учинио. Саветовао нам је (...) да напустимо градове, који су, сматрао је, бесповратно изгубили своју хуманост, и да оснујемо самостална удружења на селу. Његову визију заједница у којима би се људи бавили занатима и ручним радом комуне шездесетих су на свој начин уистину реализовале у пракси.“⁹⁸ (Вејкфилд 2005)

Како истиче Златоје Мартинов у тексту „Актуелност критичке социологије“, Милс је у својим социолошким анализама критиковао и америчку средњу класу („беле оковратнике“) и америчку аристократску класу („елите власти“), показујући сву деструктивност капитализма у којем оне проналазе своју корист и уточиште. На оштар, одлучан, храбар и оригиналан начин, Милс је објаснио да је америчко друштво на

⁹⁸У оригиналу: „Impossible to picture in the confinement of a three piece suit (which Triling regularly wore)– he even rebelled against wearing a tie – Mills roared down to Columbia on the BMW motorcycle he drove from his house in Rockland County, outfitted in work boots, helmet, flannel shirt, and heavy-duty corduroys. His broad chest was crisscrossed with canvas straps of duffel bags bearing books, a canteen, and packages of the prepared food he took on camping trips, which he heated up in his office to save time. He looked like a guerilla warrior ready to do battle, and in a way he was. (...) Mills at 38 was an exhilarating teacher. He stalked the room or pounded his fist on the table to emphasise a point, surprising us with ideas that seemed utopian, except he was so convinced of their practicality you couldn't dismiss them as mere theory. He shocked us of our torpor by challenging each of us to build our own house, as he had done himself. (...) Mills urged us (...) to abandon the cities, which he felt were already hopelessly dehumanizing, and set up small, self-governing units around the country. His vision of communities where people could develop crafts and skills and work with their hands was in some way acted out in the communities of the sixties.“ (Вејкфилд 2005)

половини двадесетог века идејно дезоријентисано и морално расточено, суштински милитаристичко, потпомогнуто корпорацијама у којима ради нови тип човека, добростојећи, плашљиви и бескрупулозни менаџер („бели оковратник“), спреман да беспоговорно слуша више хијерархијске кругове и додворава им се, потказује своје колеге, све зарад унапређења личне каријере. У таквом друштву, демократска јавност сведена је на безличне појединце у маси, усамљенике у којима медији потхрањују жељу за поседовањем ствари, па и људи. Да би их држали у овако суженом простору масовног света, медији у овим људима изазивају вештачка узбуђења тако што их обасипају крими-серијама, јефтиним хумором и сличним телевизијским садржајима. Милс је сматрао да социологија треба да буде прожета хуманистичким принципима, бригом о човеку, борбом против друштвених неправди, и да је њен циљ заправо ослобођење човека, а не пуки приказ његовог стања. (Мартинов 2007)

Истим овим принципима, који су у основи критичке социологије, руководиће се и Наоми Волас током писања својих ангажованих драма неколико деценија касније. Воласова у својим делима критикује елите на власти (најбољи пример за то је драма *Течна равница* која упућује критику на рачун уваженог сенатора, Де Вуллфа, трговца робљем, и његовог пријатеља председника Америке, робовласника Томаса Џеферсона) и послушнике тих владајућих елита, „беле оковратнике“ из (ниже) средње класе (пример за то су и остале драме које је написала, посебно *Град кланица* и ликови белог менаџера, Баквина, и црног следбеника / доушника, Така). Воласова у својим драмама и текстовима (Горник 1997, Цулијенм 2004, Волас 2013б) показује, слично као Милс и Хауард Зин у својим студијама, да је бескрупулозна борба за достизање положаја средње класе, позната као „амерички сан“, једно од најмоћнијих идеолошких средстава културе доминације помоћу којих се потлачени људи наводе да се окану идеје о уједињењу, и усмеравају ка крајње себичним, индивидуалистичким циљевима. Идеологија америчког сна људе такође нагони да, у случају неуспеха у достизању зацртаних циљева, кривицу никако не приписују систему, већ да одговорност за неуспех усмеравају према себи. Због тога Воласова, поред концепта друштвене трансформације, заговара и концепт само-преступа, ослобођење од идеологија, каква је и вера у амерички сан, јер једино људи ослобођеног ума могу изградити друштво ослобођено разних облика видног и мање видног ропства.

О темама које су јако узбуђивале Милса Лајонел Трилинг није писао. По речима његовог сина (Роден 2012), Трилинг је патио од „поремећаја пажње“ („attention deficiency disorder“) и због тога био „равнодушан према свету који га је окруживао“ („oblivious to his surroundings“). Тешко да се таквом дијагнозом може објаснити Вестова критика Трилинга због небављења расном дискриминацијом, свеприсутном у доба Цима Кроуа. Као и Наоми Волас, и Милс је, упркос доминантном и агресивном антикомунизму земље у којој је живео, посетио Кубу 1960. и о томе исте године написао књигу *Слушајте Јенкији: Револуција на Куби (Listen Yankee: The Revolution in Cuba)* и у тој књизи говорио о Латинској Америци и латиноамеричким револуцијама. Индикативно је да је доживео инфаркт вече пре него што је требало да се појави на телевизији „NBC“ у дебати против Берлија (А. А. Berlie) о политици САД у Латинској Америци⁹⁹. Милс је значајан као пример непоколебљивих критичких гласова који су, упркос притисцима и уценама, педесетих и шездесетих постојали на америчким универзитетима на којима је је култура доминације имала чврсто упориште. Трилинга су чињенице да је био отпуштан са Колумбије и да су му говорили да за Јеврејина на универзитету нема места (Френч 1980: 78, Менделсон 2012) очигледно приморале да се прилагоди естаблишменту и да своје своје критике ублажи и усклади са друштвеном климом у којој је живео. У том погледу, његова идеја о „јаству које се супротставља“ и трага за остварењем ван ограничења постојеће културе доживљава потпуније остварење тек у драмама Наоми Волас и у традицији смелијих интелектуалаца са Колумбије и другде, коју она у својим текстовима апострофира.

1.4 „Room as a trap“: драмско стваралаштво Наоми Волас и теза Рејмонда Вилијамса из студије *Драма од Ибзена до Брехта* о цивилизацији која се претвара у антиживотну замку

Рејмонд Вилијамс (1921-1988) је био велшки социјалиста, професор на Кембриџу, инспирација Едварду Саиду и ментор Терију Иглтону, ауторима које Наоми Волас у својим програмским текстовима и интервјуима често цитира. О директном упливу

⁹⁹ Подаци о Милсовом животу и активизму доступни на: <http://www.huffingtonpost.com/peter-dreier/c-wright-mills-would-have-b-1311345.html>, приступљено 03. 09. 2016.

Вилијамсових идеја у стваралаштво Воласове сведочи и чињеница да је током писања драме *Град кланица* Воласова консултовала његово дело *Савремена трагедија: есеји о идеји трагедије у животу и у драми (Modern Tragedy: Essays on the Idea of Tragedy in Life and in the Drama, 1966)*. Тај податак наведен је у списку литературе који је консултовала током својих истраживања за поменути комад. Листе прочитаних дела, која су је информисала и инспирисала, налазе се и на крају бројних других драма које је написала. Значајно је напоменути да је и њен ментор, Тони Кушнер, у списак прозних аутора који су утицале на његов развој, поред бројних романописаца и теоретичара, укључио и студије Рејмонда Вилијамса.¹⁰⁰

За савремене драмске писце Рејмонд Вилијамс је можда најзначајнији због студије *Драма од Ибзена до Брехта* чији закључак даје изванредан преглед разних развојних праваца савремене драме. Вилијамсове анализе садрже све елементе Трилингових увида о појављивању у књижевности „јаства које се супротставља“ и о тежњи коју савремена књижевност бележи да се живот ослободи свих елемената антиживотне културе, преласком у просторе могућности које она још увек није осакатила. У закључку студије, кроз пет поглавља, Вилијамс развој савремене драме види као разне фазе трагања за излазом из креативног застоја у којем се западна цивилизација налази. Вилијамс такав застој назива клопком / замком, и види га као последицу идејних и моралних одредница буржоаског друштва. Дисертација ову Вилијамсову оцену проверава на стваралаштву Наоми Волас и потврђује њену ваљаност, не само за разумевање буржоаског друштва, већ и за разумевање целокупне историје културе доминације. Такво тумачење је могуће извести ако се имају на уму следећи Вилијамсови ставови:

„Ако сагледамо у детаље околину коју су људи створили, пронаћи ћемо истину о њима. То је један од начина да се (та истина) искаже и врло је релевантно да драмска тензија стално настаје између онога што људи осећају да су способни да постану и непосредно присутне околине која их у томе омета. Чак је могуће осетити да је Ибзен морао да гради себе на позорници како би показао људе у њима као у клопци. (...) Страст за очевидном истином избијала је ван форми очевидне истине. Видели смо детаљно шта се затим догодило, код Ибзена и Чехова: поновљено трагање за неким начином којим би се дефинисала људскост

¹⁰⁰ У књизи *Разговори са Тонијем Кушнером (Tony Kushner in Conversation, 1998)*

која се не може проживети у овим лепо уређеним собама – као силе споља, бели коњи или галебови, кула или вишњик, који имају значења зато што у људима који у овим собама живе има снага које се не могу остварити у животу њима доступном. (...) Велики натурализам (је) био у суштини критичка форма. Он је показивао свет као нешто неприхватљиво тиме што га је непосредно приказивао онаквим какав је, а онда како је немогућ када људи заиста покушају да живе у њему. Велики експресионизам је био такође у суштини критичан. Он не само да је казивао 'такав је мој свет', него је, у сталном очајању, говорио 'зато што је он такав, он је за мене неподношљив'. Ово важи за натурализам од Ибзена до О'Нила и за експресионизам од Стриндберга до Бекета. Па иако је критика у свим овим случајевима очевидна, она је имплицитна. (...) Шта је требало учинити да би се из овог изашло? То је познија историја социјалног експресионизма и Брехтових експеримената. Изолована свест која је свет видела на свој начин морала је да постане објективно критичка или револуционарна свест или да се са њом идентификује.“ (Вилијамс 1979: 382-391)

Као што се види, у закључку студије *Драма од Ибзена до Брехта* Рејмонд Вилијамс истиче да у делима Чехова, Ибзена и многих других драмских писаца, која он сматра почецима савремене драме, „драмска тензија стално настаје између онога што људи осећају да су способни да постану и околине која их у томе омета“.¹⁰¹ (1979: 382) У тензији коју Вилијамс описује препознају се и обриси Трилингове критике цивилизације која оперише са неадекватном концепцијом јаства, због чега у људима изазива отпор и претвара их у „јаства која се супротстављају“ („opposing selves“). Вилијамс сматра да је незадовољство у култури, и драмска тензија коју такво незадовољство у људима изазива, и даље покретач свеколике савремене драме, а ова дисертација показује да та оцена може да послужи и као опис стваралштва Наоми Волас. Ако у својој студији Вилијамс каже да је „страст за истином (о незадовољству и отпору деструктивној култури), изузетно хумана и савремена“ покретачка снага свеколике савремене драме, онда се може рећи да трагање за таквом истином мотивише и стваралаштво Наоми Волас.

Рејмонд Вилијамс прати критику разних фаза културе доминације, сценски манифестованих у савременој драми кроз приказ соба–клопки, упоредивих са метафорама

¹⁰¹ О тој тензији види десето поглавље *Анатомије људске деструктивности* Ериха Фрома, посебно поднаслов: „Егзистенцијалне потребе човјека и разне страсти укоријењене у карактеру“, „Оквир оријентације и оданости“ и „Укоријењеност“.

затвора, чију је појаву у књижевности, од романтизма па надаље, у својим студијама приметио Лајонел Трилинг. У натурализму сценски приказане собе нису биле повод уметнику да, репродукцијом намештаја и декора („репродуковањем собе, одеће или разговора на позорници“), одређене епохе прикаже реалистично и препознатљиво, већ да се у трагању за истином људског искуства у оквирима дате цивилизације препознатљиво и 'нормално' сагледа као антиживотно и неприхватљиво. (380) Исте собе појављују се и у делима Наоми Волас зато што до суштинских промена и искорака заправо није дошло. Као и код драмских класика деветнаестог и двадесетог века, собе / замке су актуелне зато што изведене револуције нису успеле јер се показало, како каже Вилијамс, да је „човек ухваћен у буржоаско друштво (био) немоћан да из њега (трајно) побегне“. (1979: 390) Ни Вилијамс ни Наоми Волас не сматрају да су такви порази неизбежни и коначни.

Вилијамс Ибзена и Чехова види као родоначелнике критичке свести која све јасније препознаје и одбацује облике друштвеног живота које култура доминације нуди. Ови аутори су у својим делима показали како је 'реалност' „буржоаског, релативно добростојећег друштва средње класе“ (1979: 383) само наизглед „разумљива, препознатљива, свакодневна“. У суштини, ако се погледа посредством критичког апарата који уметност покреће, открива се да је 'реалност', на сцени оличена собом / клопком / замком, заправо потпуно „неподношљива, неприхватљива, туђа, непријатељска“. (383-389) Примера ради, неприхватљивост понуђене нормалности и 'реалности' Наоми Волас приказује у већ поменутој драми *И ја и ћутање*. Кроз два чина ове драме она показује да су сви простори у оквиру цивилизације продужетак исте идеологије, истог менталног затвора, из којег је у пракси тешко искорачити, чак и онда када постоји критичка свест о недостацима дате идеологије. Физички затвори, опомињао је и Лајонел Трилинг у уводу за збирку *Јаство које се супротставља (The Opposing Self)*, само су видљива, спољна манифестација идеологије западне цивилизације коју у раду називамо културом доминације. Чак и када се деси да неке спољне манифестације те идеологије падају, као Бастиља, или Берлински зид, на другом месту, зато што се идеологија није променила, њени зидови и затвори васкрсавају (зид између Израела и Палестине, Америке и Мексика) али без медијске пажње која би продужени живот деструктивне идеологије предочила широј јавности. Ако су јунакиње драме *И ја и ћутање* имале илузију да је у изнајмљеној соби ван затвора могуће наћи скровиште од расизма спољашњег света, у реалном животу

та њихова илузија нестаје, и једино успешно бекство од неподношљивог малтретирања за њих постаје смрт, самоубиство. Сличан отпор неприхватљивој реалности пружају и Шекспирове јунакиње, Офелија и Јулија, а Чехов је очајавао што је био приморан да самоубије своје јунаке када за њих није могао да домисли бољи начин побуне против стерилног и бесмисленог начина живота у којем су били заглибљени (Иванов из истоимене драме, Костја у *Галебу*). У том смислу Трилинг с правом цитира Е. М. Форстера, који каже да „Смрт уништава човека (...), али да га идеја о смрти спасава“. (наведено у Трилинг 1966: 102) „Идеја о смрти спасава његово јаство од потпуне потчињености култури“, закључује Трилинг. (102)

Ако је питање „Шта је требало учинити да би се из овог (стања, цивилизацијске клопке) изашло?“ по Рејмонду Вилијамсу кључ за даљи развој савремене драме, од натурализма преко експресионизма, позоришта апсурда и Брехтових позоришних експеримената, онда се и драма Наоми Волас *Једну буву поштеди* може читати као њен покушај да истражи могућности таквог искорака. Веома брзо се показује да соба, која је на почетку драме приказана као заклон од куге, заправо није заштита од друштва оболелог од много опасније и дуготрајније болести, од друштва чије класне предрасуде ‘здрави’ протагонисти са собом у тај заштићени простор уносе. Тако се иза видљиве физичке болести открива мање видљива, нормализована, али и много опаснија идеолошка болест од које друштво пати. Иста се тензија налази и у срцу драме *Људи усахлих снова* у којој је соба сиромашног црнца Тајса наизглед место које породичним људима, као што је он, пружа уточиште и одмор од расизма, Кју-клукс-клана, линчовања, фабричког изабљивања. Уласком у тај простор белог шпијуна и убице, Корбина, показује се да зидови не могу бити и нису заштита од идеологија које у људима подстичу расизам, експлоатацију, дискриминацију и друге облике деструктивног понашања. У том смислу, сценске собе које ствара Наоми Волас јесу приказане као клопке, али се такво откривање њихове ‘реалности’ у драми појављује само да би приказана реалност доживела трансформацију, соба престала да буде клопка и постала место откривања слободе. Својим умећем и својим драмским талентом Воласова собе / клопке на крају трансформише у места могућег васкрсења људскости и људских потенцијала, који су из културе доминације изопштени, непожељни, кажњавани и на тај начин даје одговор на питање: Шта урадити да би се човечанство од цивилизацијске клопке ослободило?

Како Вилијамс, слично Трилингу, појашњава, драмска трагања за изласком из постојеће ситуације интензивирају се између 1860. и 1900. године, када долази до цивилизацијског обрта, зато што људи из средње класе почињу све чешће да критикују и одбацују „индивидуалистичко“ и „буржоаско друштво“ друштво, којем су до тог тренутка припадали. (1979: 385) Тај феномен рађања критичке свести кључан је и за све драме Наоми Волас у којима класно друштво критикују и они који су доспели до његовог дна, али и они који су рођени привилеговани и живе на његовом врху. Њене драме показују да су и једни и други жртве нехуманих системских поставки културе доминације. Драме Наоми Волас веома успешно илуструју шта Вилијамсов концепт „савремене културе као замке“ („room as a trap“) значи у практичном животу људи који припадају западној цивилизацији. Својим драмским текстовима и инсценацијама, она својим јунацима и својој публици омогућава да се цивилизацијских пракси и традиција, које су учени да поштују и следе, ужасну и да их радикално одбаце.

Драма *Једну буву поштеди* насловљена је по песми „Бува“ Џона Дона, енглеског песника метафизичара и свештеника (1572 – 1631). У песми овог аутора, који је живео непосредно пре него што се дешава радња ове драме, бува представља симбол стапања два људска бића у љубави, зато што се њеним уједом њихова крв у буквалном смислу стапа и меша. Песма се може читати као исповест о прекршају кроз духовиту критику друштва које почива на разним класним и другим облицима дискриминације и апартхејда са којима се аутор Џон Дон не слаже. Воласова у драми коју је Дон инспирисао на сличан начин показује на које је све начине могуће спојити људе које је цивилизација вековима растављала и завађивала. Воласова маестрално развија метафору собе / куће која ће и у симболичном и у буквалном смислу бити клопка / замка, али и показује како се замка / клопка може трансформисати у место искорака из постојећег система и његове друштвене праксе. Драмске радње које она нуди трансформишу „неприхватљив, туђ и непријатељски“ свет у хуманије, егалитарније место где би се могло боље живети. Воласова драму смешта у контекст епидемије куге у Лондону 1665. да би оголила све друштвене појаве актуелне у том периоду енглеске историје, будући да, како сама каже, друштво у периоду кризе показује своје право лице (Горник 1997). Одиста, драма Воласове приказује све врсте угњетавања које спроводе аристократе, почевши од приморавања сиромашних људи да у војној морнарици ратују зарад њиховог богаћења, па све до тога да у њиховим рудницама

или кућама раде као слуге, или, како би новинари Мајк Волш и Дон Џордан, који су се бавили судбинама британских нижих слојева у периоду који драма приказује, рекли, као „бели робови“. (2007) Да кућна послуга не живи ништа боље од осталих радника које експлоатишу богаташи, говори пример мајке јунакиње Морз, слушкиње коју је господар физички и сексуално злостављао.

Наиме, драма *Једну буву поштеди* приказује људе из виших слојева (богаташе, свештенике, лекаре), који су, иако су се јавно представљали као заштитници државе, реда и морала, чим су уграбили прилику, побегли из зараженог Лондона, оставивши своје слуге на милост и немилост епидемији. Међутим, један утицајни брачни пар је ипак силом прилика остао: Вилијам и Дарси Снелгрејв.¹⁰² Цела драма *Једну буву поштеди* се дешава у соби, а о томе шта се дешава напољу чујемо од чувара Кејба, као и од јунака (одбеглог морнара Банса, слушкиње Морз и поменутог аристократског пара) који причају о свом претходном животу.

Наоми Волас у драми показује да искорак из замки културе доминације постаје могућ једино уколико се аристократе одрекну неправедно стечених привилегија и престану да тлаче људе који су беспомоћни. Како показује ова драма, јунакиња Дарси одиста живи лагодним аристократским животом, али по цену њене потпуне пасивности, економске и сваке друге зависности од мужа Вилијама. Због тога није немогуће да се она својевољно одрекне лажних привилегија зарад праве слободе, што се у драми и догађа. Међутим, од аристократе Вилијама то не можемо очекивати. Како Франц Фанон, Пауло Фреире, Мајкл Паренти, и други аутори анализирани у овој дисертацији тврде, ретко када се привилеговани самоиницијативно одричу властитих привилегија. На то их морају приморати потлачени људи који су претходно стекли свест о сопственом деградираном положају.

Тога је свесна и Наоми Волас, па ће аристократу Снелгрејва морати угњетени морнар-бегунац, Банс, да уз помоћ физичке силе примора да се одрекне своје супериорности. Увод за овакав радикалан преокрет у драми представља епизода замене

¹⁰² Они су морали да испоштују закон, и да двадесет осам дана буду заточени у сопственој кући зато што су им слуге помрле од куге. И управо када су се припремали да напусте Лондон, морнар Банс, бежећи од присилне регрутације, и слушкиња Морз, скривајући се од куге, проналазе скровиште у њиховој кући. На тај начин Снелгрејвови су приморани да буду затворени још двадесет осам дана у карантину, и заплет драме започиње. (Волас 2001г)

улога током које ће се Банс наћи у Снелгрејовим ципелама. Током ове фиктивне замене улога Банс ће покушати да Снелгрејву дочара могућност постојања другачијег, равноправнијег друштва. До његове свести идеја о равноправности неће допрети, и овај лик ће живот окончати, не само као жртва куге, и заточеник карантина, већ и као жртва и заточеник идеолошке замке о којој говори Вилијамс. Разговор између Банса и Снелгрејва тече овако:

„Снелгрејв: Историјски гледано, сиромашни никада не доспеју до добрих ципела. Никада нису и никада неће.

Банс: Па ја носим добре ципеле сада.

Снелгрејв: Да, али само зато што сам ја то допустио. (...) То је само једна илузија јер ја не могу да променим ту чињеницу да ти никада нећеш носити добре ципеле (...)

Банс: А ако ја задржим ове ципеле за себе?

Снелгрејв: (...) Отићи ћу и узети други пар ципела да ми се ноге не би смрзле.

Банс: Онда бисмо обојица имали по пар ципела.

Снелгрејв: Не приступаш проблему на прави начин. Ако бисмо нас двојица имали по пар ципела, како би људи правили разлику између наших стопала? Изгледала би исто. То није историја, Бансе, то је зававање.¹⁰³ (Волас 2001г: 26-27)

И управо због неспремности аристократа да прихвате концепте једнакости и правде за све, као што претходни цитат показује, долази до сукоба, као једине преостале опције за излазак потлачених из друштвене замке у којој су заточени. Притом треба имати на уму да су замке првенствено идеолошке, и да потлачени јунаци, несвесни свог положаја, често служе култури доминације и учествују у разним деструктивним праксама које она спроводи, које и њих као појединце уништавају. Због тога Наоми Волас своје јунаке

¹⁰³ У оригиналу: „SNELGRAVE: Historically speaking, the poor do not take to fine shoes. They never have and they never will.

BUNCE: I'm wearing fine shoes now.

SNELGRAVE: Yes, but only because I allow it. (...) It's an illusion because I can't change the fact that you'll never wear fine shoes (...)

BUNCE: What If I kept the shoes?

SNELGRAVE: (...) I would go and get another pair before my feet got cold.

BUNCE: Then we'd both have a pair.

SNELGRAVE: You're not attacking the problem correctly. If we both have a pair, how will people tell our feet apart? They'll look the same. That's not history, Bunce, that's obfusatory.“ (Волас 2001г: 26-27)

приморава да схвате да су 'привилегије' које неосновано уживају вештачки произведене и заправо неодрживе илузије. У собама Наоми Волас јунаци, које је је култура доминације на све могуће начине раздвојила и антагонизирала, сада, када су у затвореном простору интимно упућени једни на друге, почињу да откривају да их спаја истоветна хуманост коју систем доминације пориче и разним илузијама супериорности нарушава. За разлику од Вилијама Снелгрејва, његова родно инфериорна, а али духовно супериорнија супруга ће, иако немоћна да физички победити кугу, успети да надвлада културу доминације, и да искорачи изван ње („to transgress“ „to go beyond culture“). На тај начин, она ће себи омогућити „духовно спасење“ о којем је говорио Трилинг, односно избављење из себе / клопке о којем је говорио Вилијамс. Рађање нове критичке свести се у драмама Наоми Волас често дешава у чину љубави, када се патња до тада омражене, а сада вољене, особе доживи на субјективан начин, и то као неприродна и непотребна. Такво се искуство не рађа само између слуге Банса и аристократкиње Дарси у драми *Једну буву поштеди*, већ и између црне Кали и белог Корбина у драми *Људи усахлих снова*. Наоми Волас својим стваралаштвом показује да је на разне начине могуће искорачити из културолошке замке и да је људско биће способно да разним путевима дође до спознаје о менталним замкама у које је, као пасивна жртва, сатерано. Рађање овакве критичке свести можда најупечатљивије дочарава морнар Банс¹⁰⁴, који, иако је необразован и непривилегован, од самог почетка носи потенцијал „јаства које се супротставња“. Банс овако приказује животни пут који га је довео до себе / клопке у којој га у драми затичемо:

„Банс: Радио сам као рудар док сам био дете. (...) И у руднику сам изгубио млађег брата. (...) Имао је само тринаест година. (...) Терали су нас да улазимо све дубље и дубље. Већи део времена радили смо готово затрпани. Једанпут се једно парче одломило и пало на нас шесторицу. (...) И газда ме је ударио јер сам псовао рудник. Напао сам га, али су ме његови људи одвукли. (...) Један од његових стражара ми је забоо нож изнад кука. И место никада није у потпуности зарасло. (...) Радио сам и у ратној морнарици, око једанаест година са прекидима. (...) И дезертирао кад год сам могао. (...) На мору сам такође доспевао у

¹⁰⁴ Како каже у интервјуу „Радикална визија и форма: разговор са Наоми Волас“ („Radical Vision and Form: A Conversation With Naomi Wallace“, 2015), лик морнара Банса Воласова је креирала на основу докумената о животима морнара у Британској империји из књиге историчара Маркуса Редикера *Између ђавола и дубоког плавог мора* (*Between the Devil and the Deep Blue Sea*, 1987). (Мареј 2015)

заробљеништво код разних ратних морнарица. (...) Шпанци су ме заробили да ратујем за њих против Француза. (...) Онда Холанђани да се борим против Енглеза. (...) Онда су ме Енглези поново ухватили да ратујем против Холанђана. (...) Последњи пут су ме отели у цркви (...), у Бристолу. Отмичари су имали задатак да киднапују све мушкарце без имовине, старије од петнаест година. Морали су да изврше нападе на пет-шест цркава да би прикупили број који им је био потребан. (...) Када су битке биле окончане, половина њих је била мртва и плутала по води. Лицем у таласе, још увек у суботњој црквеној одећи у којој су принудно регрутовани.¹⁰⁵ (Волас 2001г: 20, 54-56)

Наоми Волас у драми показује да је однос који аристократе имају према радничкој класи, којој припада Банс, заправо исти онај који имају и према послузи и према својим женама. Она тиме показује да између класне и родне дискриминације нема никакве разлике, илуструјући у драмској форми Енгелсову тезу да је дискриминација над женама прва класна дискриминација на којој патријархат почива (наведено у Ајслер 1988: 163), на којој су феминисткиње новије генерације инсистирале. (Ајслер 1988, Хукс 2000, Рич 2001) У том смислу, драма *Једну буну поштеди* потврђује полазни аргумент ове дисертације – да проблеми са којима се суочава савремена цивилизација датирају још из давнина, да се њихови корени могу пронаћи у свеколикој култури доминације која се базира, не само на родној, већ, превасходно, на класној дискриминацији. Као што сведоче бројни митови, археолошки и историјски докази, жртве културе доминације су у почетку биле жене, жигосане као инфериорни пол, обесправљене, обезвлашћене и разбаштињене. Међутим, врло брзо долази до тога да друштво које почива на идеологији рангирања, а не повезивања („ranking, rather than linking“) (Ајслер 1988: XVII) и друге категорије људи рангира и жртвује као инфериорне и предодређене за израбљивање, да би патријархалне, супериорношћу заслепљене, елите несметано могле да владају. Повезаност разних

¹⁰⁵ У оригиналу: „BUNCE: A coal miner I was, when I was a kid. (...) Lost my baby brother in the mines. (...) Just thirteen, he was. (...) They kept us pushing us deeper and deeper. The ceilings were half down most of the time. One fell on top of us, six of us it were. (...) And the master kicked me ‘cause I was cursing the mine. I jumped him and his men pulled me off. (...) One of his guards popped a knife in my side. Never healed up right. (...) I worked in the Royal Navy off and on for eleven years. (...) Deserted when I could. (...) I got picked on the waters. (...) By the Spaniards and served them against the French. (...) Then the Hollanders against the English. (...) Then I was taken up again by the English out of Dunkirker and served against the Hollanders. (...) The last time I got picked up, I was in church. (...) In Bristol. The press gang had orders to pick up all men without property, above fifteen. They must have raided half a dozen churches to get the men they needed. (...) When the battle was over, half of the men. Dead in the water. Floating face down in the waves, still in the Sunday suits they’d been picked up in.“ (Волас 2001г: 20, 54-56)

деструктивних аспеката културе доминације Наоми Волас у драми *Једну буву поштеди* драмски илуструје кроз следећи дијалог ћерке једне служавке, девојчице Морз, и аристократског брачног пара у чију се кућу склонила од куге:

„Морз: Мој отац је ударао служавке. Видела сам како то ради. Понекад два пута у току једног дана.

Дарси: Па, мора да се бринуо о реду. У свакој кући мора да постоји ред.

Морз: Користио је део одломљене столице. (...) Да ли си их и ти тукла?

Дарси: Нисам лично. Али уколико не би биле послушне, слала бих свог мужа да то реши на прави начин. (Волас 2001г: 19)

Снелгрејв: (Морзи) Господари воле да се мало забаве са слушкињама. Искрено, и ја сам то радио. (...) (својој жени, након што је започела везу са Бансом): Отераћу те на улицу. (...) Цео град ће те се стидети. Бићеш јаднија од курве. Живећеш као пас, смрдећеш. (...) Не постоји живот који можеш живети изван овог брака и ове куће.“¹⁰⁶ (59-60)

У интервјуу који је дала Вивијен Горник, Воласова своју драму повезује и са савременим тренутком, са експлозијом расне дискриминације у Америци која се догодила у Лос Анђелесу 1992. године (Los Angeles Riots), и која је, како каже, послужила као инспирација за овај комад. „Читала сам *Журнал из године куге* (*Journal of the Plague Year*, 1722) Данијела Дефоа, а онда су се догодили Немири. (...) Одједном сам почела да ова два догађаја видим као један“, каже Наоми Волас. (Горник 1997) Повезивање та два догађаја је било могуће зато што су та два различита историјска тренутка подједнако сведочила о истоветној друштвеној пракси. Када су полицајци снимљени како батињају беспомоћног Роднија Кинга ослобођени било какве одговорности за показану бруталност, Наоми Волас је у том судском чину препознала функционисање система доминације који је вековима

¹⁰⁶ У оригиналу: „MORSE: My father hit the maids. I saw him do it. Sometimes twice a day.

DARCY: Well, then, he kept order. A household must have order.

MORSE: He used a piece of leg from a chair (...) Did you hit them?

DARCY: No, I didn't. But when they did not listen, I told my husband and he dealt with them as was necessary. (Волас 2001г: 19)

SNELGRAVE (to Morse): Masters make free with their maids. I'll be honest. I've done so myself (...) (to his wife Darcy, after she decides to start a relationship with Bunce): I'll put you out in the street (...) You'll be the shame of the city. Less than a whore. You'll live in the kennel, stink. (...) There's no life for you outside of this marriage, outside of this house.“ (59-60)

омогућавао насилно обрачунавање са инфериорним бићима на чијој је експлоатацији почивао.¹⁰⁷

Значајно је, међутим, напоменути да се Воласова на приказу расних и класних подела, на такозваној „репродукцији“ скучености и тлачења не задржава. У њеним драмама / собама не долази само до приказа спољашњег света, већ и до кључног сазнања о могућностима његовог потпуног преображаја. Овакву спознају иницирају врло лична искуства драмских јунака. Они разоткривају, дубоко анализирају и одбацију класну подељеност и друге облике доминације да би открили потпуно другачији модел света у чијој је основи култура сарадње. Примера ради, радикалан заокрет ка овој култури дешава се у драми *И ја и ћутање* када расно подељене јунакиње, бела Ди и црна Џејми, постају најбоље пријатељице, а у драми *Људи усахлих снова* када се, по истом принципу подељени, бели сиромашни Корбин и црна сиромашна Кали заљубе. У драми *Једну буву поштеди* класно подељени, аристократкиња Дарси и сиромашни морнар Банс се заљубљују, иако је то недопустиво у Енглеској седамнаестог века, као што је било недопустиво и проститутки коју описује Александар Дима у *Дами с камелијама* да се заљуби. (Боал 2008: 27-30) Пријатељство као вид љубави према ближњем и еротска љубав представљају у драмама Наоми Волас највеће силе препорода, прекршаја и искорака из цивилизацијских замки. Вилијамсову идеју о искораку из замки најбоље илуструје симболични тренутак у драми *Једну буву поштеди* када Дарси ставља свој прст у Бансову рану. Бансова рана не зараста, јер се друштвене околности у којима живи не мењају, а Дарси, сједињавањем са његовим телом на овај физички / симболични начин, по први пут почиње да у потпуности саосећа са патњом људи / слугу које до тада није примећивала. Та сцена у драми тече овако:

„Банс: Не желим да је видиш. (*Пауза*) Али можеш да је додирнеш. Ако баш желиш.

Дарси: Желим.

Банс: Пружи руку. (*Дарси му даје руку*) Зажмурите, гопођо. (*Дарси затвара очи.*) (...)

Дарси: Мој прст. Ставила сам прст унутра. Топло је. (*Пауза*) Осећам се као да сам ушла у тебе. (...) Од такве ране се умире.

Банс: Моје преживљавање је било (...) чиста случајност.“¹⁰⁸ (Волас 2001г: 53-54)

¹⁰⁷ Драма *Једну буву поштеди* представља једну од првих драма које је Наоми Волас написала, и којом је назначила да ће класне и расне поделе бити централне теме у њеном стваралаштву. Такве су драме *Град кланица*, *Људи усахлих снова*, *И ја И ћутање* и *Течна равница*.

Рађање критичке свести која ће у савременој драми довести до покушаја изласка из незадовољавајуће цивилизацијске ситуације Рејмонд Вилијамс препознаје у најбољим натуралистичким драмама у којима се као знак рађања такве критичке свести појављује „поглед кроз прозор, тамо где се о нечијем животу одлучује“ (1979: 383), односно када долази до сазнања да у људима који живе у лепо уређеним собама / клопкама „има снага које се не могу остварити у животу њима доступном“ (385) Овај Вилијамсов опис може се применити на све драме Наоми Волас, а посебно на драму *Људи усахлих снова*. Главни јунак те драме, Тајс Хоган, раднички активиста, педагог, теолог, марксиста, потпуно је свестан да се о његовом животу „одлучује негде другде“, и уз помоћ две књиге, Библије и *Комунистичког манифеста*, које данас представљају основ теологије ослобођења, он налази излаз из класно и расно обојених замки у које је сатеран. Те књиге представљају његов прозор у другачији свет који је могућ зато што га уче о братству и љубави који су међу људима могућа и остварива осећања. Љубав коју проповеда Христ, солидарност о којој говори Маркс, и љубав коју је доживео у односу са сопственом женом – када је, како каже, „урањањем у његову душу“, она, Изабела, учинила да он постане други човек, да почне да сања другачију Алабаму, и другачији свет, „који још увек не постоји физички“, али који се назире одмах ту, иза угла“ (Волас 2007: 71) – учинили су да Тајс постане другачији, свеснији, просвећенији човек.

Преко Тајса, ова, сто педесет година стара, идеја о „погледу кроз прозор“, о којој говори Вилијамс, у делу Наоми Волас прераста у сродну, смелију идеју о искорак / прекршају. Искорак из замке, који је у драмама деветнаестог и двадесетог века, које је проучавао Вилијамс, и у романима истог периода, које је анализирао Трилинг, представљен као проста теоријска могућност, у делу Воласове постаје веома опипљив, реалан, остварљив, односно, како каже позоришни режисер Рон Данијелс, „проживљен на телу“. (Камингс, Ебит: 2013: 195-196)

¹⁰⁸ У оригиналу: „BUNCE: I don't want you to see it. (Beat) But you can touch it. If you must.

DARCY: Yes.

BUNCE: Give me your hand. (She does so.) Close your eyes misus. (Darcy closes her eyes.) (...)

DARCY: My finger. I've put my finger. Inside. It's warm. (Beat) It feels like I'm inside you. (...) You should have died from a wound like that.

BUNCE: It was an accident. (...) That I lived.“ (Волас 2001г: 53-54)

Кроз бројне документарне изворе на које реферише, Воласова показује да искуства њених јунака нису пуке фикције, већ да су утемељена у историјској пракси и да су честе појаве. Примера ради, драма *Људи усахлих снова*, инспирисана оснивањем црначке Коминистичке партије у Алабама тридесетих година прошлог века, показује да је, поред књижевних дела, и у друштвено-историјској реалности долазило до ослобађања и искорака из идеолошких замки које су у друштву на сваком кораку постајале деструктивна пракса. Наоми Волас на ту тему у интервјуу за *American Theatre* 2015. каже следеће:

„Када сам прочитала *Чекић и мотику*, открила сам да је Комунистичка партија Алабама била једно од малобројних места у Америци тридесетих где су и црнци и белци деловали заједно (...) Афроамериканци (...) су били сјајни визионари, сам стуб Партије. Црнци и белци су се окупљали заједно и међусобно помагали: писмени би подучавали неписмене писању и читању, упркос томе што је за заједничко окупљање са белцима црнцима у то време била прописана смртна казна. Ови људи су ризиковали своје животе да би (...) подривали тлачитељски и расистички економски систем. Ту сте могли да видите најсиромашније људе из Алабама како сањају о другачијој, демократичнијој, Америци. И заправо најбоље идеје нашег демократског експеримента потичу „са дна“, од људи који су имали најмање.“¹⁰⁹ (Мареј 2015)

Значај драма Наоми Волас јесте у томе што она лоцира готово све проблеме савремене западне цивилизације која је израсла из патријархалног, антиегалитарног друштвеног система пост-неолитске Европе. Међутим, ова ауторка публици и читаоцима такође предочава и то да је егалитарнији друштвени модел – са којег смо у давној прошлости скренули (Ајслер 1988) – могуће достићи и данас, као што су то људи кроз историју чинили унутар антиробовласничких, антиколонијалних, антирасистичких, антиратних, радничких, синдикалних и феминистичких покрета и удружења широм света.

¹⁰⁹ У оригиналу: „When I found *Hammer and Hoe* I discovered that the Alabama Communist Party was one of the few places in America in the 1930s where black and white people worked together (...) African Americans (were) phenomenal visionaries at the center of the Alabama Communist Party. And black and white people got together, and those who could read would teach those who couldn't read. It could be a death sentence for black people to be meeting in groups with white people. These people chose to risk their lives to (...) challenge the oppressive and racist economic system. Here you had the poorest people in Alabama dreaming of a different America — a more democratic country. The best elements of our democratic experiment come from the bottom, actually. From those who have the least.“ (Мареј 2015)

У драми *Једну буну поштеди* Воласова као пример такве организације наводи енглеске левелере (Levellers) из седамнаестог века, идеолошке претке данашњих социјалиста, под чијим утицајем су изведене Француска и Америчка револуција (Бен 2011)¹¹⁰. Слично томе, у драми *Људи усахлих снова* Воласова се бави удружењима америчких белих и црних комуниста из тридесетих година двадесетог века, која не дозвољавају да фабричка руководства изабљују и убијају људе, док драма *И ја и ћутање* одсликава педесете године у Америци, период у којем су се црнци борили против расне дискриминације и сегрегације, стварајући основу за успехе које су у тој борби постигли наредне деценије. И драма *Течна равница* такође говори о револуционарним побунама усмереним против једне од најпогубелнијих тековина културе доминације, против ропства.

Из свега овога се закључује да је оптимизам у драмама Наоми Волас дубоко укоренен у историјској стварности, и да је идеја о „преступу“, „искораку“, или, како би Вилијамс рекао, „бекству из замки буржоаског друштва“ кроз целу историју западне цивилизације била испробавана у пракси. Слободарски дух човека, и матрифокалне принципе у људима као што су једнакост, сарадња, солидарност никада није било могуће у потпуности покорити и искоренити, упркос непрекидним притисцима владајућих елита који су свим механизмима репресије и принуде и одржавали културу доминације, бранећи тиме своју супериорност и незаслужене привилегије.

¹¹⁰ Левелери су се залагали за укидање религијских и економских разлика, за систем у којем људи нису надређени једни другима и у којем не постоји црквена каста која посредује између човека и Бога. (Бен 2011)

II Култура доминације *У срцу Америке* (1994): допринос Наоми Волас савременом политичком позоришту и критичком мишљењу о култури

Не постоји никаква сумња у то да је од самог почетка рат био главни инструмент уз помоћ којег је култура сарадње замењена културом доминације. Штавише, удружен са осталим облицима друштвеног насиља, рат је наставио да обавља примарну улогу у преусмеравању наше културолошке еволуције са пута партнерства на пут доминације¹¹¹

Ријана Ајслер, *Путир и оштрица*

Национална економија, као и империја бизниса унутар републике, обе се заснивају на концепту непрекидног ратовања. Историја идеје рата налази се у основи наших других историја. (...) Ипак, око ње, изнад и испод, постоји друга реалност; као вода у пустињи која не допире до површине и семена¹¹²

Мјуриел Рукајзер, *Живот поезије*

2.1 Политички ангажман Наоми Волас и феминистичка критика културе доминације у студијама Ериха Фрома, Бел Хукс, Ријане Ајслер и текстовима песникиње Адријане Рич

Наоми Волас је у готово свом својим драмама разоткривала културу доминације која се налази у срцу Америке и Запада уопште, добро прикривана претензијама да се у земљама које припадају западној цивилизацији кроз историју одвија стални напредак и усавршавање демократије. Да се подсетимо, две њене драме о култури доминације, *Једну буву поштеди* и *Унутрашње море*, не дешавају у САД, већ у у разним периодима енглеске

¹¹¹ У оригиналу: „There seems little question that from the very beginning warfare was an essential instrument for replacing the partnership model with the dominator model. And war and other forms of social violence continued to play a central role in diverting our cultural evolution from a partnership to a dominator direction.“ (Ајслер 1988:47)

¹¹² Одломак из збирке *Живот поезије* (*The Life of Poetry*, 1949), песникиње Мјуриел Рукајзер (Muriel Rukeyser), у оригиналу гласи: „The economy of the nation, the empire of business within the republic, both include in their basic premise the concept of perpetual warfare. It is the history of the idea of war that is beneath our other histories. (...) But around and under and above it is another reality; like desert-water kept from the surface and the seed.“ (наведено у Рич 1993: 235)

историје. Њене две драме, написане на прелазу у двадесет први век, *У срцу Америке* (1994) и *Свет који ишчезава* (2001), чине то исто показујући западни империјализам на примерима новије историје Блиског истока, Палестине и Ирака, који тренутно у пракси отворено спроводи Америка. Догађања широм света у којима активно учествује домовина Наоми Волас представљају, не само најекстремнији облик културе доминације у савременом свету, већ и логичан наставак бројних дискриминаторних пракси, класних, расних и других подела које у Америци постоје од њеног настанка. Како Воласова показује у драми *У срцу Америке*, деструктивни принципи културе доминације се дуго и системски негују у такозваном нормалном животу у мирнодопским условима, да би током војних интервенција насиље, за које је припремао мир у свакодневици „империјалног метрополиса“, постало брутално и отворено у интервенцијама у „колонијама“ које Америка запоседа. Овај поредак, који драме Наоми Волас прате од половине двадесетог века до данас, почиње, како Сезер у *Расправи о колонијализму* наводи, да се на глобалном нивоу посебно доминантно намеће након толико слављене победе над Хитлером, која је требало да означи крај таквом поретку.

Мартин Лутер Кинг је 1968. убијен зато што је у говору, који је годину дана пре смрти одржао о злочиначком Вијетнамском рату који Америка води, отворено осудио и три зла која се налазе у срцу Америке – расизам, милитаризам и материјализам – и упозорио да ће ова зла уништити Америку уколико их се на време не одрекне и не промени свој однос према свету. Поред њега, постојали су и други интелектуалци који су писали о постојању другачијег друштва, егалитарног и пацифистичког, које амерички империјализам потцењује и уништава ради апсолутне идеолошке и политичке доминације светом. Франц Боас (1858-1942), којег многи сматрају оцем америчке антропологије, међу првима се у својој бранши супротставио научним теоријама о супериорности европске расе и културе, којима су се правдала империјална освајања и остале врсте потчињавања ‘инфериорних’. Док је проучавао заједнице северноамеричких Индијанаца, и док је живео са Инуитима на Бафиновом острву, Боас их је доживљавао као учитеље, као субјекте антрополошких истраживања, а не као пуке објекте који се проучавају са дистанце. (Госет, 1997: 418) Као и антрополошкиња Ријана Ајслер, више од пола века после њега, Боас је одбацио теорије о хијерархијском развоју култура који је наводно достигао врхунац у савременој европској. (Мур 2009: 33-46) Живео је у доба линча и расизма у Америци, у

првој половини двадесетог века, и, као и Наоми Волас у својим драмама, активно је давао подршку црнцима, учествујући на њиховим скуповима и истичући да њихова економска неједнакост није последица њихове биолошке инфериорности, већ поробљавања Африке, континента који ни по чему у културолошком смислу није заостајао за Европом. (Лис: 1998: 127–166)

И други интелектуалци и научници, који су као Гимбутасова, Ајслерова, Јохан Јакоб Бахофен, Луис Хенри Морган, Ешли Монтегју, Ерих Фром, Рут Шади и Боас, аргументовано писали о постојању егалитарних и пацифистичких заједница, храбрили су својим делима уметнике и мислиоце широм света у неприхватању милитаризма и отпору према свим другим деструктивним аспектима савремене цивилизације и културе. Уметници су све више свесно тежили ослобађању од „тираније културе“ (како би Трилинг рекао), осмишљавајући њене могуће креативне трансформације кроз које би могла да прође, и заговарајући разне искораке из постојеће. Настале у том духу, одређене струје постколонијалних студија и дела одређених феминистичких критичара, омогућили су Наоми Волас да боље сагледа свет око себе и боље разуме лична искуства која је у њему стекла, и оспособили је да на радикалан начин изнесе своју критику друштва и визију његовог креативног преображаја. Као политички ангажовани позоришни уметник, Воласова је успела да употпуни празнине у Трилинговој критици културе, која је, због Трилингове везаности за Фројда, а не за Маркса, остала заточена у фројдовској, трагичној сфери културе доминације, и тако изневерила сопствени пројекат о „искораку и ослобађању од културе“.

Концепт „искорака“ који Наоми Волас предлаже у есеју „Писање као прекршај“ корисно је довести у везу и са теоријом „културолошке трансформације“ (Cultural Transformation Theory) који, како цитат на почетку поглавља показује, Ријана Ајслер заговара у студији *Путир и оштрица*.¹¹³ Ајслерова сматра да се кроз историју рат и сви

¹¹³ О преласку са матријархалног на патријархални начин живота сведочи мит о Оресту који постоји у склопу Есхилове драме *Орестија*. Овај мит сведочи о историјском тренутку током развоја западне цивилизације у којем су патријархални закони устоличени: оцеубиство постаје највећи злочин, док убиство мајке престаје да се доживљава као преступ уопште. Иако је убио мајку Клитемнестру, Орест, бива ослобођен јер је на суђењу председавала Атина, патријархално божанство настало из Зевсовог мозга, а не из утробе мајке. (Кејс 1988: 12-15, Ајслер 1988: 78-85, Фром 2003: 166-167) Тумачењем митова се још у 19. веку бавио швајцарски историчар Бахофен, а овог научника је Ерих Фром често цитирао будући да је он међу првима пронашао маргинализоване елементе раније матријархалне прошлости у новијим верзијама патријархалних митова о Оресту, Едипу итд. Патријархалне верзије митова приказују жене као инфериорне, што одговара друштвеној

облици друштвеног насиља користе да би се културолошка еволуција човечанства преусмерила са пута партнерства на пут доминације. Њена истраживања, и друга историјска истраживања те врсте (цитирана песникиња Мјуријел Рукајсер), значајна су зато што показују да живот у егалитарном, мирољубивом друштву није никаква неостварива утопија, већ историјски доказана пракса и баштина човечанства, која се насиљем гуши, преиначује, цензурише, и на све друге начине блокира, да би се, како то данашњи покрети отпора често истичу, наставила доминација једног процента човечанства над деведесет девет посто преосталих злостављаних и изабљених људи. Концепт радикалног преображаја друштва, који Ајслерова данас пропагира, заснива се на тој врсти историјске свести, и подразумева напуштање хијерархијског модела културе доминације, и потпуни заокрет ка култури сарадње, мира, љубави према животу, одговорности, једнакости. Наоми Волас, без намере да буде антрополог или историчар, истине до којих је Ајслерова дошла проучавајући прошлост открива у савременим облицима живота у срцу Америке данас. Пошто се, као и Ајслерова, са њима не слаже, у историјским и политичким драмама које пише, трагајући за коренима насиља и неправде, она долази до закључака који су истоветни са закључцима Ајслерове.¹¹⁴

Иако се студија *Путир и оштрица* првенствено бави праисторијом, њена намера је, као и намера драма Наоми Волас, да се сагледају последице које човечанство због ње сноси данас, не би ли се ослободило њене погубељне идеологије. У оквиру подналова „Крах разума“ („The Failure of Reason“), у једанаестом поглављу студије, насловљеном „Ослобађање: недовршена трансформација“ („Breaking Free: The Unfinished

стварности: из јавног и уметничког живота жене су потпуно елиминисане. У старој Грчкој и Риму жене су постале потпуно подређене мушком ауторитету, оцу или мужу, нису имале право гласа уколико нису биле припаднице највише класе. Нису могле да буду ни аутори представа ни глумице (Кејс 1988: 7-12), а у доба Рима су могле да буду једино забављачице-пантомимичарке (29), или да се, као проститутке, наге појаве на сцени неких римских позоришта, чија је улога била да „засите чула и отупе умове“, позоришта „којима није било премаца по китњастости, раскоши и бруталности“, и која су била „ехо класне структуре друштва“ будући да је „свака класа седела на различитој галерији, а оне су биле одвојене преградама.“ (Харвуд 1998: 89-91)

¹¹⁴ Ајслерова сматра да су колонијална освајања одувек, кроз историју патријархалног поретка, била праћена поробљавањем људи. Поред бављења ропством у драми *Течна равница*, Наоми Волас позоришној публици предочава и разне друге облике суптилнијег, мање очигледног ропства које се намеће народу који је освојен: дискриминацију, демонизовање, психолошко деградирање... И Воласова и Ајслерова сагледавају расне, класне и полне дискриминаторне поделе, које постоје, не само у окупираним и поробљеним земљама, већ и „у срцу Америке“, и на Западу уопште, као појаве на које се култура доминације одувек ослањала, и захваљујући којима опстаје и данас.

Transformation“)¹¹⁵ Ајслерова показује да се ослобођење од тековина патријархата није десило ни у осамнаестом, а ни у каснијим вековима, када се слобода јавно истицала као врховни идеал. Исто потврђује и историчар Робин Кели, који у интервјуу „Раса: моћ једне илузије“ („Race: The Power of an Illusion“, 2003) говори о лицемерном величању просветитељских идеала осамнаестог века, без осврта на чињеницу да је у том периоду ропство озакоњено у Америци и широм западног света. Тај парадокс Наоми Волас уметнички обликује у драму *Течна равница*. О ‘научним’ теоријама деветнаестог и двадесетог века, које су у свом вокабулару често користиле реч „слобода“, а у пракси служиле неслободи / патријархату / култури доминације, Ајслерова каже следеће:

„Разуман човек деветнаестог и двадесетог века је наставио да тлачи, убија, експлоатише и понижава остале људе, своју браћу и сестре, на сваком кораку. Оправдано „научним“ доктринама попут социо-дарвинизма деветнаестог века, економско ропство „инфериорних“ раса је настављено. (...) Нове „рационално-научне“ догме су објављивале да мушка доминација (над женама) представља биолошки и / или друштвени закон. (...) „Рационални човек“ је сада говорио о томе како ће „загосподарити“ природом, (...) „освојити“ свемир. Причао је о томе како мора водити ратове зарад мира, слободе и једнакости. (...) Напокон, након Аушвица и Хирошима, обећања „разума“ су почела да се преиспитују. Како схватити „рационално“ и ефикасно коришћење људске масти за прављење сапуна (...), пажљиво испланиране војне експерименте о последицама атомских бомби и радијације по жива и потпуно беспомоћна људска бића. (...) Није људска природа та која нас неумољиво води према нуклеарном рату, већ друштвени модел доминације нашег доба високе технологије.“¹¹⁶ (Ајслер 1988: 157-159)

¹¹⁵Фјодор Достојевски је у делу *Записи из подземља* показао да су просветитељски идеали, који нису примењивани у пракси, заправо били јавно пропагирани да би замаскирали деструктивне аспекте европске цивилизације. Дело *Записи из подземља* је било детаљније разматрано у уводном делу ове дисертације.

¹¹⁶ У оригиналу: „For during the nineteenth and twentieth centuries „rational man“ continued to oppress, kill, exploit, and humiliate his fellow and sister humans at every turn. Justified by such new scientific doctrines as the social Darwinism of the nineteenth century, the economic slavery of the ‘inferior’ races continued (...), it would now be justified by new ‘rational scientific’ dogmas proclaiming that male dominance (over women) was a biological and / or social law. ‘Rational man’ now spoke of how he would ‘master’ nature, ‘conquer’ space. He spoke of how he had to fight wars to bring about peace, freedom, equality. (...) Finally, after Auschwitz and Hiroshima, the promise of reason began to be questioned. What was one to make of the ‘rational’ and efficient use of human fat for soap? (...) Carefully reasoned military experiments of the effect of atomic bombs and radiation on living and totally helpless human beings? (...) It is not human nature but a dominator model of society that in our age of high technology inexorably drives us toward nuclear war.“ (Ајслер 1988: 157-159)

Протестујући, исто онако као што то чини и Наоми Волас у својим драмама, Ајслерова завршава студију *Путир и оштрица* описом проблема које је патријархална цивилизација оставила данашњици. Да би нагласила неопходност њене трансформације, Ајслерова каже:

„Глад и сиромаштво су достигли катастрофалне размере. Године 1983. једанаест милиона беба умрло је пре свог првог рођендана. (...) Од новца утрошеног за прављење једне интерконтиненталне балистичке ракете могло би да се нахрани 50 милиона деце, да се изгради 160 000 школа, и отвори 340 000 болница.“¹¹⁷ (Ајслер 1988: 174, 195)

И Наоми Волас и Ријана Ајслер сматрају да је искорак из такве културе, не само могућ, него и неопходан. У супротном, сматрају ове ауторке, човечанству су загарантовани холокауст и уништење. Ријана Ајслер у том контексту каже:

„Сви савремени, пост-просветитељски покрети за социјалну правду, било религиозни или секуларни, као и феминистички, пацифистички и еколошки покрети новијег доба, део су основне тенденције ка преображају система доминације у систем партнерства. Штавише, у ово наше доба невиђених модерних технологија, ови покрети могу се сматрати делом еволуционог напора наше врсте усмереног ка преживљавању.“¹¹⁸ (Ајслер 1988: XX)

И Ерих Фром је, као што смо већ нагостили, својим делима веома допринео критици културе доминације из, могло би се рећи, феминистичке перспективе. О томе сведочи збирка *О љубави, сексуалности и матријархату*, у коју су сакупљени његови есеји посвећени овој врсти критике, настали у разним периодима његовог живота, од 1933. до 1970. године.¹¹⁹ У студији *Умеће љубави* он истиче да је прво искуство које још

¹¹⁷ У оригиналу: „Famine and poverty are already catastrophic. In 1983, eleven million babies died before their first birthday. (...) The cost of developing one intercontinental ballistic missile could feed 50 million children, build 160, 000 schools, and open 340, 000 health care centers.“ (Ајслер 1988: 174, 195)

¹¹⁸ У оригиналу: „All the modern, post-Enlightenment movements for social justice, be they religious or secular, as well as the more recent feminist, peace and ecology movements, are part of an underlying thrust for the transformation of a dominator to a partnership system. Beyond this, in our time of unprecedentedly powerful technologies, these movements may be seen as part of our species' evolutionary thrust for survival.“ (Ајслер 1988: XX)

¹¹⁹ Он је био у потпуности упознат са матрифокалним алтернативама које је неолитска прошлост људима оставила, тако да је његова критика савремене, патријархалне, милитаристичке културе била веома

нерођено дете стиче, везом коју остварује са својом мајком, искуство тоpline, ситости, задовољства, сигурности. (2002: 49) Фром у *Анатомии људске деструктивности* такође истиче значај овог осећаја јединства са мајком за каснији дететов живот, али и за живот човека уопште, објашњавајући да се оваквим искуством у човека утискује способност за грађење братских односа са људима који га окружују, заснованих на принципу једнакости и јединства. Фром каже:

„Када се дијете рађа, оно напушта сигурност утробе, ситуацију у којој је још било дио природе – гдје је живјело помоћу тијела своје мајке. У трнутку рођења оно је још симбиотички везано за мајку и чак након рођења то остаје дуже но већина осталих животиња. Али чак и када је пупчана врпца пререзана, остаје дубока чежња за уклањањем тог раздвајања. За повратком у крило или за проналажењем новог стања апсолутне заштите и сигурности. (...) Тај појам (...) јединства у човјеку, јединства човјека и природе и јединства човјека и других људи (...) није никада потпуно изгубљен; оживљен је у кршћанским сектама, међу мистицима свих религија, у идејама Јоакима из Фиореа, међу ренесансним хуманистима, и у свјетовном облику у филозофији Маркса.“ (1989: 58, 60)

По Фрому, рађајући се са оваквим примарним искуством у којем су наглашени креативни принципи као што су брига за друге, дељење, подстицање човековог развоја, у човека је усађена свест о томе да је бољи, егалитарнији и хуманији друштвени систем могућ, а чињеницу да је заиста и постојао поткрепљују археолошки, митолошки и историјски докази, на које се Фром стално у својим делима позива, као што то чини и

радикална, инспиративна за многе радикалне педагоге као што су Пауло Фреире и Бел Хукс. Фром је био свестан чињенице да су кроз историју непрекидно и системски брисана сећања на хуманији и праведнији живот који је постојао у матријархату, у најранијем и најдужем периоду људске историје. Званична хришћанска црква није само очистила Христово учење од матријархалних елемената, већ је све видове матријархата јавно санкционисала: најекстремније у пракси спаљивања „вештица“ у средњем веку, када је неколико милиона недужних жена изгубило живот на ломачи, као што приказује канадска ауторка Дона Рид (Dona Read) у документарном филму *Доба ломаче (The Burning Times, 1990)*. У новијој историји, улогу цркве је преузела наука, па ће се, како Ријана Ајслер каже, у деветнаестом веку јавити научне теорије о женској биолошкој инфериорности. (157) Међутим, траг који је матријархална прошлост оставила у људима је увек опстајао, искрсавао, јављао се у различитим облицима због тога што је дубоко укоренен у људској природи. У документарцу *Сећање на богињу (Goddess Remembered, 1989)* Дона Рид на веома убедљив начин показује да су матријархалне тековине опстале и након што је патријархат завладао. Постојале су и даље жене које су обожавале Богињу, и у њену част изводиле ритуале, и то дуго након што су званичне религије почеле да се клањају врховним мушким божанствима.

студија *Путир и оштрица*. Поред тога што је о матријархату писао у књигама *Умеће љубави*, *О љубави, сексуалности и матријархату*, Ерих Фром то чини и у књизи *Заборављени језик*, где цитира цитира Бахофенове и Морганове дефиниције матријархата, наглашавајући њихов значај за историјски тренутак у којем живимо данас:

„Однос (каже Бахофен) на којем је човечанство створило цивилизацију (...) јесте матријархално начело, које постаје делотворно као принцип љубави, јединства и мира. Жена пре него мушкарац научи да, кроз бригу о детету, прошири своју љубав ван сопствене личности на друга људска бића. (...) Мајчинска љубав је не само нежнија већ и општија и универзалнија. (...) Жена начела су универзалност, док је патријархални систем рестриктиван. Идеја општег братства укореењена је на принципу материнства, а цела та идеја нестаје са развојем патријархалног друштва. (...) Свака мајчинска утроба ће давати браћу и сестре све док, са развојем патријархалних начела, ово начело не буде разбијено и потиснуто начелом хијерархије. У матријархалним друштвима овај принцип је пронашао чест, чак и правно дефинисан израз.“ (Фром 2003: 167-168)

Сукоб различитих друштвених и моралних принципа, који Ајслерова, Фром и њима слични научници прате кроз читаву историју, налази се у срцу драмског стваралаштва и саме Наоми Волас. Матрифокалне вредности – егалитаризам, мир, љубав – налазе се и у основи позитивних трансформација које заговара у драми *Људи усахлих снова*. Носилац таквих промена у поменутом делу је Комунистичка партија у Алабами, коју су црнци тридесетих година прошлог века основали, и у којој су деловали у складу са учењима раног хришћанства и марксизма.¹²⁰ Рано хришћанство и марксизам били су временски раздвојени, али суштински исти видови побуне против дубоко патријархалних ратничких, хијерархијских друштава: хришћанство је било алтернатива ратничком, робовласничком и класном друштву Римске империје, а марксизам истом таквом друштву капиталистичке Европе деветнаестог века.

¹²⁰ У прилог тези да су марксисти црпели инспирацију из новооткривених сазнања о матријархату говори и чињеница да су Маркс и Енгелс били су под великим утицајем Бахофена и Моргана. (Фром 1997: 3) Ријана Ајслер такође истиче да су зачетници „научног социјализма“, Маркс и Енгелс, експлицитно означили дискриминацију над женама као „прво класно угњетавање“ које се у историји догодило, а посебно Енгелс у књизи *Порекло породице, приватне својине и државе: у вези с истраживањима Луиса Х. Моргана* (1884). (Ајслер 1988: 163)

Размишљања Наоми Волас о марксизму, изражена у драми *Људи усахлих снова*, и у краткој драми *Манифест*, о којима смо већ писали, могуће је поредити са сличним ставовима америчке песникиње, феминисткиње и активисткиње Адријане Рич (1929-2012), изнетим у есејима „Зашто одбијам Државну награду за уметност“ (1997) и „Кредо страственог скептика“ („Credo of a Passionate Sceptic“, 2001)¹²¹, као и у збирци есеја *Људско око: есеји о уметности у друштву од 1997 – 2008. (A Human Eye: Essays on Art in Society 1997-2008)*, коју је објавила три године пре смрти, 2009. и која је изненађујуће добро промишљена похвала Марксу. У поменутих есејима Адријана Рич се радикално супротставља идеји о „смрти“ марксизма. Како сама каже у есеју „Кредо страственог скептика“, иако је на почетку стваралачке каријере своја феминистичка схватања усклађивала са преовлађујућом антикомунистичком реториком у послератној Америци, Адријана Рич је схватила, након што је прочитала о чему је Маркс заправо говорио, да је учење овог „највећег географа стања у којем се човечанство налази“ релевантније него икада. Нарочито је, као и Наоми Волас, ценила Марксове увиде о економским односима у капитализму који продиру до најскривенијих делова човекових мисли и осећања, отуђују, дехуманизују и извитоперују их. (Рич 2001) Већ у предговору збирке *Људско око* она наглашава да је наслов преузела од Маркса, и каже:

„Карл Маркс – хуманистички филозоф и социјални психолог – описао је како компулзивна експанзија капитала доводи до тога да људска чула постану изгладнела, редукована и претворена у чуло поседовања: „Објекат је наш једино када га поседујемо, када постоји као капитал у нашем власништву, или када га једемо, пијемо, носимо на себи, насељавамо (...), *искористићавамо* на неки начин“. Такође је приметио и то да око постаје људско око једино када објекат који посматра (предмет пажње) види као *људски*, друштвени објекат“. Када уметност, њен језик, музика или опипљива, физички присутна тишина, успе да подстакне такав начин гледања и реаговања на стварност и на оно што имамо, она може да нас врати нашим аутентичним чулима. Разумевању и одговорности.“¹²² (Рич 2008: X)

¹²¹ Међу бројним књигама које је написала значајна је студија *Шта се тамо налази (What is Found There, 1993)* која њена размишљања о уметности и политици бележи до половине деведесетих.

¹²² У оригиналу: „Karl Marx – humanist philosopher and social psychologist that he was – described how in the compulsive expansion of capital, human senses become starved, reduced to the mere sense of ownership: ‘An object is only ours when we have it, when it exists for us as capital, or when it is directly eaten, drunk, worn, inhabited (...), *utilized* in some way’. He also observed: ‘The eye has become a human eye only when its object has become a *human*, social object’. When art – as language, music or in palpable, physically present silence – can induce that kind

У поменутој збирци, која садржи тринаест есеја, налази се и предговор који је Ричова написала за књигу *Манифесто: три класична есеја о промени света – Че Гевара, Роза Луксембург, Карл Маркс и Фридрих Енгелс (Manifesto: Three Classic Essays on How to Change the World-Che Guevara, Rosa Luxemburg, Karl Marx and Friedrich Engels, 2005)*, а у осталим есејима спомиње и бројне друге напредне уметнике и марксистичке критичаре и филозофе као што су Американац Џејмс Скали (James Scully), Ајаз Ахмад (Aiaz Ahmad) из Индије и други.

Поткована оваквом литературом и дружењем са оваквим уметницима Ричова је лако увидела недостатке феминистичких покрета које је на почетку своје каријере, осамдесетих, здушно подржавала. Схватила је да се положај жена не сме сагледавати површно и изоловано, већ као једна од последица које је произвела свеколика патријархална култура доминације, и не може се лични успех у каријери предлагати као кључ унапређења друштвеног положаја жена. У есеју „Кредо страственог скептика“ Ричова истиче да, поред свести о родној неједнакости, у видно поље савременог интелектуалца мора испливати и разумевање других дискриминаторних друштвених подела, као што су класна и расна. (2001) Ставови Адријане Рич изражени у овом есеју слични су Фромовим размишљањима о потреби да женски покрети прошире своје преокупације (Фром 1997), а ауторка их је изразила на следећи начин:

„До краја деведесетих, у америчком јавном, мејнстрим, дискурсу лична анегдота је заменила критичку дебату, а истините исповести расправу о идејама. (...) Иако су неке феминисткиње (углавном црнкиње) одиста инсистирале на неодвојивој повезаности расних, класних и родних тема, у већини случајева нагласак је био на идентификацији класне припадности жена понаособ, и на опису њиховог превазилажења потешкоћа са којима су се сусретале, на сиромаштву и социјалној помоћи на којој су живеле, без осврта на то како се најпре класе, сиромаштво и социјални случајеви производе и системски

of seeing, holding and responding, it can restore us to our senses. And what apprehension, what responsibility then?“ (Рич 2008: X)

одржавају. (...) Малколм Икс и Мартин Лутер Кинг (...) убијени су управо онда када су почели да откривају везе између класних и расних питања.¹²³ (Рич 2001)

И Ријана Ајслер је на основу бројних чињеница дошла до закључка да је такозвана прва дискриминација у историји извршена над женама, и да се мора посматрати у ширем контексту даљих облика дискриминације који су је пратили, што значи да феминизам никада не може одбацивати студије о расизму, класи, империјализму. Тога је свесна и Наоми Волас, те у својим делима никада не представља родну дискриминацију као феномен изолован од других друштвених појава. На пример, Воласова приказује страдање јунакиња из разних земаља које су мете америчких колонијалних агресија (Вијетнамка Лу Минг, жртва масакра „Маи Леи“, у драми *У срцу Америке*, авганистанске девојчице Мија и Алија у драми *Ништа тако хладно*), али такође приказује и страдања имигранткиња које у Америку долазе из Палестине и Мексика, и које у самој Америци трпе насиље због свог порекла (Фероуз, сестра убијеног војника у драми *У срцу Америке*; мајка и девојка добровољног чувара америчке границе, Грега, у драми *Момци рата*). Воласова и у драми *Град кланица* дочарава експлоатацију којој су подвргнуте јунакиње и као жене и као раднице у једној савременој кланици, али њихову судбину повезује и са радницама које су почетком прошлог века изгореле у једној фабрици текстила у којој су биле експлоатисане.¹²⁴ Драма *И ја и ћутање* такође илуструје увид да се патријархална начела хијерархије и дискриминације у Америци примењују на бројне категорије људи. Упркос

¹²³ У оригиналу: „By the late 1990s, in mainstream American public discourse, personal anecdote was replacing critical argument, true confessions were foregrounding the discussion of ideas. (...) Though some feminists (mostly women of color) insisted on the intersections of race, class and gender, emphasis was more often laid on women’s individual class identification and how they negotiated them, or on poverty and welfare, than on how class, poverty and the need for welfare are produced and perpetuated in the first place.“ (...) Malcolm X and Martin Luther King Jr. (...) had been murdered just as each was unscrolling a map on which race and class interscated.“ (Рич 2001)

¹²⁴ О овом пожару Хауард Зин пише у *Народној историји САД-а*, у поднаслову „Социјалистички изазов“. Зин каже: „Поподне 25. марта 1911. пожар у Триангл Ширтвејст компанији који је започео у платненој кутији за смеће опустошио је осми, девети и десети спрат, што је било превисоко за ватрогасне мердевине. (...) А половина од 500 000 радника из Њујорка проводило је читав дан, можда дванаест сати, на висини изнад седмог спрата. (...) Закон је прописао да врата не смеју да буду закључана током радног времена, међутим у Триангл компанији врата су обично била закључана како би компанија могла да прати запослене. И зато су заробљене младе жене насмрт изгореле за својим радним столовима, или су се заглавиле код закључаних излазних врата, или су скакале у смрт низ окна лифтова. Њујоршки *Ворлд* је известио: ‘Мушкарци и жене, као дечаци и девојчице, вриштећи су се гомилали на многим прозорским оквирима и бацали су се на улице далеко испод себе. Скакали су у одећи захваћеној пламеном. Коса неких девојчица распламсала се док су скакале. Један за другим, ударци су мукло одјекивали на плочнику.’ Када је све завршено, 146 радника компаније Триангл, већином жена, изгорело је или се насмрт смрскало. Њима у помен организована је поворка низ Бродвеј у којој је марширало 100. 000 људи.“ (Зин 2013: 258-259)

тврдњама да Америка ратује само ради ширења мира и демократије, Воласова открива да се дискриминаторна идеологија културе доминације, која се налази у срцу Америке, са војницима који су је интернализovali, шири и примењује на све земље света у којима Америка интервенише.

Већ смо видели да се критици идеологије „рангирања, а не повезивања“ („ranking, rather than linking“) (Ајслер 1988: XVII) поред Ријане Ајслер, Наоми Волас и Адријане Рич, приближава и америчка феминисткиња Бел Хукс. После бројних студија које је написала као феминисткиња и борац за црначка грађанска права, у књизи *Наша позиција: значај класе* (2000) она истиче да је класа, класификовање, рангирање људи, заправо основна структурна јединица културе у којој живимо, главни начин помоћу којег такозвана култура доминације уређује западни свет. Позивајући се на своје одрастање у сиромашној радничкој породици на америчком Југу, у којој се ситуација црнаца сматрала нормалном, и у којој се о класи није расправљало, Хуксова је о Америци у другој половини двадесетог века, али и о Америци на прагу новог миленијума, рекла следеће:

„Већина припадника ове нације је у стању да се приближи класном питању једино када се дотакне теме новца. Толико дуго су сви желели да верују у то да су Сједињене Државе бескласно друштво – да свако ко напорно ради може да дође до врха. Мало коме дође до свести чињеница да у бескласном друштву врх заправо не би ни постојао. Зла попут расизма, и касније, полне дискриминације, су се много лакше могла установити, него зло у виду класне обесправљености. Ми живимо у друштву у којем сиромашни немају свој глас у јавности, и због тога је многим тешко да изграде класну свест. Солидарност на бази расе, посебно код белаца, током историје била је коришћена да би се замаглила идеја о класи, да би се сиромашни белци навели да задовољење својих интереса проналазе у чињеници да као белци ипак имају неке (расне) привилегије. Са сличним циљем су и црнцима увек говорили да је расно питање битније од тематике која се односи на класу.“¹²⁵ (Хукс 2000: 5-6)

¹²⁵ У оригиналу: „The closest most folks can come to talking about class in this nation is to talk about money. For so long everyone has wanted to hold on to the belief that the United States is a class-free society — that anyone who works hard enough can make it to the top. Few people stop to think that in a class-free society there would be no top. (...) The evils of racism and, much later, sexism, were easier to identify and challenge than the evils of classism. We live in a society where the poor have no public voice. No wonder it has taken so long for many citizens to recognize class — to become class conscious. Racial solidarity, particularly the solidarity of whiteness, has historically always

Пошто је и Наоми Волас у свом детињству дошла до сличних увида, сиромаштво и класна експлоатација појављују се у бројним драмама које је написала (*Град кланица, Људи усахлих снова, Железнички мост код Поуп Лик Крика, И ја и ћутање, Једну буву поштеди*, итд.). Приближавајући се Марксу, о сиромаштву радничке класе и неједнакостима које постоје у срцу Америке пише и Адријана Рич. Примера ради, у есеју „Из чега се састоји живот у Америци“ („What is an American Life“), из збирке есеја *Шта се тамо налази: белешке о поезији и политици* (*What is found there: Notebooks on Poetry and Politics*), из 1993. године, она пореди беду и прљавштину, у којој живе Индијанци и имигранти, са богатством и раскоши, у којој живе америчка средња и виша класа, и покушава да истакне да је радничкој класи немогуће да у постојећим условима за нијансу боље помери свој положај са руба егзистенције на којем се налази. Како Ричова каже, као симболи ове непремостиве класне подељености широм Америке простиру се приватни путеви и забране (такође и приватне авионске писте) који не дозвољавају да право богатство уопште и буде видљиво. (Рич 1993) О таквом прикривању правог стања ствари пише и Наоми Волас у својим драмама када открива сиромаштво и обесправљеност који се крију иза затворених врата кланица, фабрика, аристократских кућа и поседа. Отварањем тих врата, улажењем у сиромашнима забрањене просторе¹²⁶, она открива шта се иза прокламованих демократских слобода заправо крије у срцу Америке, главном носиоцу културе доминације у савременом свету. Ричова је есеј „Из чега се састоји живот у Америци“ написала исте године када је Воласова написала драму *Момци рата*. На примеру добродошлице коју Америка данас пружа сиромашним имигрантима, оба дела

been used to obscure class, to make the white poor see their interests as one with the world of white privilege. Similarly, the black poor have always been told that class can never matter as much as race.“ (Хукс 2000: 5-6)

¹²⁶ О таквим забранама певао је и амерички поп-певач, Вуди Гатри, у песми „Ова земља је твоја земља“ („This Land is Your Land“, 1945). Пит Сигер и Брус Спрингетин су ову песму извели поводом инаугурације Барака Обаме, 2009., укључујући строфу која се обично у Америци цензурише: „Огроман зид је покушао да ме спречи

Знак са натписом „Приватна својина“,
Али на другој страни писало ништа није –
Ова земља за тебе и мене створена је“

У оригиналу: „Was a high wall there that tried to stop me

A sign was painted said: Private Property,
But on the back side it didn't say nothing —

[This land was made for you and me.]“ (Сигер, Спрингетин 2009)

откривају да се у срцу Америке налази пракса сасвим супротна од оне прокламоване, на Кипу слободе, где у поруци упућеној Старом свету пише:

„Дај ми твоје уморне, сиромашне
Збијене масе које стреме слободи,
Презрене и одбачене са твојих крцатих обала.
Пошаљи те бескућнике, буром донешене,
У светло моје лампе, и на моја златна врата“¹²⁷

Већ у својим уводним реченицама у овом есеју Ричова иронизира прокламовани мит о америчком сну, описујући бедне, оронуте, за пристојан људски живот непримерене куће и средине у којима данас живе амерички Индијанци, сезонски радници, имигранти. Приближавајући се ставовима америчког историчара Мајка Дејвиса, са Универзитета у Калифорнији Ирвајн (Irvine), изнетим у књигама *Заточеници америчког сна (Prisoners of the American Dream, 1986)*, *Планета сиротињских квартава (Planet of Slums, 2006)*¹²⁸, Ричова каже:

„Из чега се састоји амерички живот? Шта га сачињава? У оквиру резервата Навахо Индијанаца земунице, приколице, колибе од опеке; на путу за Виндоу Рок, куће од картона попут оних са фотографија јужноафричких градова страћара. (...) На ободима високих платоа (mesas), колибе од опеке Хопи Индијанаца, приказ материјалне беде уздигнуте изнад прозирног, плавог простора и тишине. (...) Типији, стварни, коришћени за свакодневни живот. (...) Нови талас радника из имиграције који спавају у изнајмљеним ормарима, деца која иду у руниране школе, депоније, канализација, пећи за спаљивање

¹²⁷ У оригиналу: „Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!“

¹²⁸ Осврт на сличне процесе налази се и у срцу Дуигановог филма *Пси са травњака*, који је рађен по сценарију Наоми Волас, у којем се анализирају настанак и последице „ограђених / обезбеђених зеједница“ (gated communities) у којима се богати Американци бране од људи које су довели до сиромаштва и сатерали у положај оних којима једино криминал остаје као опција. (Дуиган 1997)

отпада и фабрике за прераду токсичног отпада нагомилане у непосредној близини ових гетоа.“ (Рич 1993: 188-189)¹²⁹

За разлику од Лајонела Трилинга, за којег Алфред Казин каже да су га Лабуристички покрет и традиција радничке класе у Енглеској, у којој је често боравио, мање интересовали него Оксбриц, и да је „револуције које су се у Енглеској одигравале четрдесетих и педесетих Трилинг успео да превиди / игнорише“ (Френч 83-84)¹³⁰, Ричова и Воласова са све већом пажњом и све дубљим разумевањем прате живот и страдања свих друштвених слојева америчке нације, али и других страдалника широм света. Ни Ричова ни Воласова не пате од синдрома недовољне пажње, за коју је Трилинга сопствени син оптужио, већ јасно откривају зашто с пуним правом Воласова инсистира на томе да писац мора да фокусира своју имагинацију на битне ствари које се око њега дешавају. (Волас 2013б) Појам битних ствари морао је свакако да обухвати још увек постојеће последице расизма у Америци, и свеколики положај недовољно образоване радничке класе свих боја, чији се положај данас и у Америци и у свету рапидно погоршава. Положај имиграната, који Ричова спомиње, Наоми Волас открива када у драми *Момци рата* и филму *Пси са травњака* прокламованим обећањима о слободи и благостању супротставља Америку која ће се зидовима и оградама које подиже бранити, не само од осиромашених суседа, који из земаља које је Америка отела и опљачкала покушавају да бољи живот потраже и остваре у тој обећаној земљи, него и од сопственог осиромашеног становништва. (Волас 2001а, Дуиган 1997)

Због све дубљег разумевања Марксове критике историје, Ричова је била у стању да у следећем значајном есеју, „Зашто одбијам Државну награду за уметност“ (1997), у којем важност Маркса директно спомиње, подсети јавност да су богатство и просперитет њене земље последица ‘великог предузетничког подухвата’ у чијој су основи били геноцид над

¹²⁹ У оригиналу: „What is an American life? What houses it? On the Navaho reservation, hogans, trailers, small adobe houses; on the back road near Window Rock, cardboard huts like those in photographs of South African shantytowns. (...) On the high mesas, Hopi adobes at the cliff’s verge, material poverty poised above transcendent blue space and silence. (...) Teepees, real and lived-in. (...) New waves of immigrant labor sleep in rented closets; children go forth in half-gutted schools; incinerators, landfills, sewage and toxic-waste plants are crammed next to the ghettos.“ (Рич 1993: 188-189)

¹³⁰ Види филм Кена Лоуча *Дух '45-me* (*The Spirit of '45*, 2013).

Индијанцима, одузимање њихове земље, и трговина робљем.¹³¹ Исти став о ропству које лежи у основи америчке историје Наоми Волас је истакла у *Течној равници*, једној од последњих драма које је написала. О томе како се „петстогодишња трагедија у Америци“ која је започела Колумбовим „открићем“ Новог света, слави као узорна историја, Ричова је још раније, у есеју „Из чега се састоји живот у Америци“, рекла:

„Након што је извршена прва инвазија, након што је дошло до првог арогантног присвајања, ово је постала трагична земља. Упркос очигледној деструкцији (...), невиђеној суровости и похлепи (...), ми смо подлегли обманама садржаним у националној фантазији о наводно другачијем освајачком походу на Америке, о кретању на Запад које је ‘храбро’, ‘просвећено’, ‘правично’, о мисији која је у складу са ‘вредностима’ које црква проповеда и која је у ‘духу цивилизације’.“¹³² (Рич 1993: 121-122)

Сличности између Наоми Волас и Марксу блиске феминистичке традиције, коју оличавају Бел Хукс и Адријана Рич, посебно су видне у њиховом поимању уметности и улоге коју уметност може и треба да има у савременом друштву. Ричова у писму „Зашто одбијам Државну награду за уметност“ објашњава разлоге зашто је као уметник уложила протест против државе која, лицемерно, њој указује „част“, а већ деценијама се нечасно понаша према америчком народу, који изневерава тако што укида или приватизује демократске институције од којих би сви амерички грађани требало да имају користи. Она објашњава да као уметник не може да прими награду од државе која је већ укинула / смањила фондове за уметност и државно школство, и тиме трајно онемогућила да се млади људи образују и баве уметношћу.¹³³ (1997) Воласова, слично њој, у бројним интервјуима (Еванђелисто 2014, Мареј 2015) често истиче да су демократске институције у Америци – државно школство, здравство, јавне библиотеке – тековине борбе Афроамериканца против ропства и обесправљености, права која су успели да обезбеде, не само за себе, већ и

¹³¹ Слично подсећање на значај Маркса још новијег датума је и текст „Читајте Маркса, и ми то радимо“, који је *Политика* објавила 12. октобра, 2013., пратећи посету Питера Мекларена Београду. (Гуџијан 2013)

¹³² У оригиналу: „From the first invasion, from the first arrogant claiming, it became a tragic land. In all the explicit destructions (...), the extraordinary cruelty, greed, (...) we, here, have been staggering under the weight of a national fantasy that the history of the conquest of the Americas, the “westward movement” was different – was a history of bravery, enlightenment, righteous claiming, service to religious values and civilizing spirit.“ (Рич 1993: 121-122)

¹³³ Неколико дана након што је Ричова одбила Државну награду за уметност, Клинтонова администрација ју је потпуно укинула. (Рич 1997)

за сиромашне белце. Шеснаест година пре него што је Воласова изразила овакво своје противљење урушавању јавног сектора у Америци (Волас 2013б), тридесет једну годину од ње старија Адријана Рич (1997) рекла је следеће:

„Посматрала сам како се плански урушава систем јавног школства, како се повећава број затворских осуђеника, како се демонизују наши млади црнци, како се на адолесценткиње које су постале мајке сваљује сва кривица, како се продаје здравство – и државно и приватно – ономе ко понуди највећу цену. Гледала сам како се послови, који људима у САД обезбеђују егзистенцију, извозе у земље са јефтенијом ценом рада, како се затворска радна снага испод минималне цене рада користи да би се сузбили штрајкови и нагомилао профит. Видела сам како се жртвују имигранти, како се одузима достојанство и како се радници и сиромашни људи лишавају основног права на заштиту на раду. (...) Видели смо како гиганти, којима је искључиво стало до профита, присвајају издавачке куће (...), а такође и медије и највеће мреже телекомуникација (...), како се жртвују уметност и јавне библиотеке тако што се смањују градски буџети и средства за образовање, и, ових дана, укида Државна награда за уметност.“¹³⁴ (Рич 1997)

За Адријану Рич, уметност није „декорација за богаташе“, нити је њихов „заточеник“, нити је „мртав објекат“, већ је то „људско право по рођењу, глас који прекида озваничено ћутање, глас обесправљених, спас од очаја“. (1997) На сличан начин о поезији говори и у већ поменутом есеју, „Из чега се састоји живот у Америци“. Цитирајући Дејвида Муру, америчког песника јапанског порекла, Ричова истиче да поезија има велики значај у данашње доба, у којем, преовлађују новинари, економисти и политичари са квази-објективним подацима које износе у јавност. (1993: 119) У таквом свету, додаје она, поезија има улогу да „попут подземних вода разгради и најчврће стене“. (1993: 122) Сам наслов збирке *Шта се тамо налази: белешке о поезији и политици*, у којој се есеј

¹³⁴У оригиналу: „I’ve watched the dismantling of our public education, the steep rise in our incarceration rates, the demonization of our young black men, the accusations of our teenage mothers, the selling of health care – public and private – to the highest bidders, the export of subsistence-level jobs in the United States to even lower-wage countries, the use of below-minimum-wage prison labor, to break strikes and rise profits, the scapegoating of immigrants, the denial of dignity and minimal security to our working and poor people. (...) We witnessed the acquisition of publishing houses (...) by conglomerates driven single-mindedly to fast profits, the acquisition of major communications and media by those same interests (...), the sacrifice of the arts and public libraries in stripped down school and civic budgets, and most recently, the evisceration of the National Endowment for the Arts.“ (Рич 1997)

појављује, појашњава овај њен став према поезији, употребом цитата из песме Вилијама Карлоса Вилијамса, („Asphodel, That Greeny Flower“) који, слично њој, о улози поезије у савременом свету каже следеће:

„У поезији се тешко
Могу наћи дневне вести.
Ипак, људи, јадам скрхани, свакога дана умиру,
лишени онога
што се тамо може наћи“¹³⁵ (наведено у Рич 1993)

Као варијацију на ову Карлосову тему, у интервјуу „Радикална визија и форма“, из 2015. године Воласова истиче да уметник заправо мора да пише са свешћу да од његовог стваралаштва зависе животи многих других људи, модификујући наслов есеја Адријане Рич „Као да ти живот од тога зависи“ („As if your life depended on it“, 1993) из збирке *Шта се тамо налази*. Воласова сматра да инспирација за писање мора да потекне из спољашњег света, а не из унутрашњег. Доследно ономе што је 2008. рекла у ранијем есеју „Писање као прекршај“, она и 2015. понавља: „Други предавачи говоре студентима да упорно пишу, а ја им говорим да упорно читају (јер) писање заправо подразумева темељно проучавање историје, књижевности, уметности“. (Мареј 2015) Очигледно је да су на Наоми Волас, која је пре драма писала и објављивала поезију, као и на Адријану Рич, снажно утицали други песници које је читала (Гвендолин Брукс, Емили Дикинсон, Т. С. Елиот, Рендал Царел¹³⁶ и други), и које стално цитира и користи у насловима и епиграфима својих драма. У њима,

¹³⁵ У оригиналу: „It is difficult
to get the news from poems
yet men die miserably every day
for lack of

What is found there“ (наведено у Рич 1993)

¹³⁶ Рендал Царел (1914-1965) је амерички писац, романописац, дечији стваралац и есејиста, којег Наоми Волас наводи као инспирацију у тексту „Писање као прекршај“. Царелово учешће у Другом светском рату када је, као и Хауард Зин, био пилот авиона-бомбардера, створиће од њега гласног критичара рата. Његово поезија, у којој је садржано ово ратно искуство, извршила је велики утицај на Наоми Волас, што показују цитати из његових песама које наводи у оба своја програмска текста. (Волас 2008, Волас 2013б) Воласова цитира овог писца када побројава разорна оружја коришћена, поред осталих, у ратовима на Блиском истоку, и када говори о вези између жртава и њихових целата, који и сами постају жртве (третиране од стране система као потрошни материјал). Царелова најпознатија песма „The Death of the Ball Turret Gunner“ представља једну од најснажнијих критика патријархата у поезији, и стандард од којег Воласова не одустаје у својим драмама. Тематски се Царелова антиратна поезија може довести у везу са драмом *Птичица* Наоми Волас, смешеном у контекст Другог светског рата.

кроз форму која има предност зато што сажетом формом долази до суштине, она налази потврду да језик поезије, и уметности уопште, има моћ да се супротстави квази-истинама, неправдама, да деконструише свеколику културу која их продукује, али и да осмисли радикално другачији свет у чијој ће основи бити универзална братска љубав, знање и разумевање. (Волас 2008, Волас 2013б)¹³⁷ У последњем есеју збирке *Шта се тамо налази*, насловљеном „Могуће“ („What if?“), Адријана Рич даје дефиницију поезије, и уметности уопште, под коју можемо да подведемо целокупно стваралаштво Наоми Волас:

„Свака истински револуционарна уметност представља алхемију помоћу које се пустош, похлепа, бруталност, скамењена равнодушност, „слепа туга“ и гнев претварају у једну врсту дубоке спознаје потенцијалног и могућег. (...) Тема револуционарне уметности може, услед нужде, бити преовлађујуће стање, али порука уметности упућује на друге начине и путеве. Описујући животе који су у стварности доведени до дна, руинирани, избрисани, уметност им поклања пуну пажњу и открива њихову исконску и неоткривену виталност и лепоту. Описујући људски рад као пример отуђења и експлоатације, и фокусирајући се на лица и тела радника, уметност покушава да свести (савременог човека) приближи идеју да рад представља благослов дат човеку, и да отуђење не мора да буде његов саставни део. Стварајући ликове прогоњених, било Индијанаца или робова или имиграната или жена, уметност призива слику пејзажа по којем би сви људи слободно и несметано путовали. (...) У томе се састоји моћ уметности. (...) У именовану штете која је учињена и жаљењу због ње, у давању гласа болу како не би постао нормализован и прихваћен (али и), у призивању другачије реалности“ (Рич 1993: 241-242)¹³⁸

¹³⁷ Године 2002., у знак протеста против „империјализма вани и угњетавања код куће“ (инвазије на Авганистан и предстојеће инвазије на Ирак, као и против хапшења имиграната, тајних ислеђивања и суђења, и гушења права људи на неслагање), петицију „Приговор савести: не у наше име“ („Statement of Conscience: Not in Our Name“) потписале су Наоми Волас, Адријана Рич, Бел Хукс, Тони Кушнер, Едвард Саид, Ноам Чомски, Алис Вокер, Кија Кортрон и бројни други писци и мислиоци. Текст петиције доступан на: <http://revcom.us/a/special%20postings/nion.htm>, приступљено 15. 09. 2016.

¹³⁸ У оригиналу: „Any truly revolutionary art is an alchemy through which waste, greed, brutality, frozen indifference, „blind sorrow“ and anger are transmuted into some drenching recognition of the What if? – the possible. (...) The theme of revolutionary art may of necessity be prevailing conditions, yet the art signals other ways and means. In depicting lives ordinarily downpressed, shredded, erased, this art reveals through fierce attention their innate and latent vitality and beauty. In portraying alienated and exploited labor with delicate, steady concern for the faces and bodies of the laborers, it calls to mind that work is human blessing, that alienation does not have to be its inseparable condition. In figuring the hunted, whether Indians or slaves or immigrants or women, it calls up the landscape where all might be free to travel unmolested. (...) This is its power. (...) Naming and mourning damage, keeping pain vocal so it cannot become normalized and acceptable. (...) summoning a different reality.“ (Рич 1993: 241-242)

Наоми Волас уистину пише о темама које су, по дефиницији Адријане Рич, основа револуционарне уметности, о згаженим, угњетеним, презреним људима, људима који нису сопственом кривицом доспели у положај у којем се налазе, већ одлуком друштва које је њихову хуманост одбацило и згазило. Постојеће стање ствари се у стваралаштву Наоми Волас приказује са доста реалистичних елеманата, али не да би се друштво које је људе деградирало приказало као нормално и пожељно, већ би се осудило као неприхватљиво, и у ширим друштвеним слојевима пробудила жеља за трансформацијом. Та алхемијска трансформација, како је Ричова назива, могућа је, да се подсетимо Марксових речи, једино када се други човек посматра „људским оком“, када је људска перцепција хуманизована, а не замагљена и изобличена разним квази-истинама и стереотипима које Наоми Волас својим стваралаштвом разоткрива и одбацује.

2.2 Наоми Волас и успон ангажованог позоришта и друштвеног активизма у САД

Осим поменутих радикалних феминистичких мислилаца и уметника који су померили границе критичке мисли у Америци, посебно оне оличене у књижевној критици Лајонела Трилинга, и довели до тога да Наоми Волас у својим делима и активизму заузме радикалан политички став, постојала је и значајна традиција отпора западној култури доминације коју су сачињавали драмски писци у послератној Америци. Важно је подсетити да отпор савремених уметника представља само наставак друштвене (драмске) критике која се у књижевним делима може пратити од самих почетака западне цивилизације. Тако класициста Сали Гоуч (Sally Goetsch), у критици једне поставке Есхилове трилогије, коју је режирала Аријана Мнучкин (Ariane Mnouchkine), наводи да је такав отпор постојао већ и код старогрчких трагичара који су, попут Есхила у *Орестији*, критиковали неправду која се устоличавала кроз правосудни систем, оличен у суђењу Оресту и исходу тог суђења.¹³⁹ Гоучова се противи традицији која Есхила чита као конзервативног, патриотског, религиозног, милитаристичког песника, и инсистира на томе

¹³⁹ Ослобађајућа пресуда Оресту, образложена је тврдњом да мајка више није творац детета, већ само простор у којем се оно рађа. О овом кључном тренутку у развоју западне цивилизације се говори у студији *Путир и оштрица*, у оквиру поднасловa који носи назив: „Убиство мајке се више не сматра злочином“ („Mother Murder is Not a Crime“). (Ајслер 1988: 78-81)

да за такво тумачење не постоји основа у тексту његових драмских дела. (Гоуч 1994: 75) Она сматра да се Есхилове *Еумениде* не могу читати као апологија и подршка патријархата у Атини, као драма која се завршава хепи-ендом (76), већ каже: „Ако је Есхил био прави драматург, он није могао да пише политичке трактате, поједностављена промовисања институција и њихове праксе.“ (88) Есхил, сматра она, драматизује чињеницу да је друштвено уређење у Атини имало корене у угњетавању жена, па се његова драма треба читати као експозе, раскринкавање патријархата, а не као апологија и подршка, оруђе и оружје које му служи. Уметност грчких трагичара, по њеном мишљењу, имала је другачији циљ:

„Комад који угњетавање истиче у први план утиче на то да публика, у најмању руку, осети дубоку нелагодност. *Еумениде* сламају удобну илузију о Атини као граду правдених. Све трагедије настоје да преиспитају уврежене идеје и проблематизују разна делања друштва у којем су настале. Оне служе као унутрашњи коректив огромном атинском егу изграђеном од јавних говора на сахранама и других политичких пракси. Тако субверзиван жанр био је дозвољен да би спречио настанак нечега већег од пуке нелагодности. И због тога што је *био* тако окружен патриотским церемонијама, његов утицај је био у извесној мери ограничен.“¹⁴⁰ (Гоуч 1994: 89)

Гоучова завршава свој есеј повезујући почетке патријархата са савременим тренутком у којем се Америка налази, и каже: „Грчка трагедија је посебно, и готово застрашујуће, релевантна за наш данашњи живот. Системска неправда правосудног система, коју приказују *Еумениде*, суштински је важна за ову (америчку) нацију“ (Гоуч 1994: 92) која је, можемо додати, вековима користила свој правосудни систем да легализује и нормализује расизам и неправду, и која и данас то чини.¹⁴¹

¹⁴⁰ У оригиналу: „A play which makes oppression obvious would make its audience profoundly uncomfortable at the very least. *Eumenides* punctures the comfortable illusion that Athens is the city of the just. All tragedy presents a challenge to set ideas and questions many of the activities of the society to which it owes its existence. It acts as a built-in corrector to the enormous Athenian ego created by public funeral orations and other political practices. Such a subversive genre was allowable because it might prevent something worse than discomfort. And because it was so closely hedged around with patriotic ceremony that its potential impact was somewhat limited.“ (Гоуч 1994: 89)

¹⁴¹ Пример овакве праксе наводи новинар Бил Мојерс, коментаришући у својој емисији једну фотографију са масовног скупа подршке председничком кандидату Бараку Обами, 2008. године. Он подсећа да је зграда Врховног суда државе Мисури, која се на фотографији види, служила као место на чијим су се степеницама, не тако давно, продавали робови. Уместо да штити права свих људи на живот, слободу, једнакост и трагање за срећом, коју је Декларација независности грађанима Америке обећавала, суд је дозвољавао да се његове степенице користе као место неповратног одузимања ових права црним Американцима. Поводом тужбе

Традицију друштвене критике кроз драмско стваралаштво наставили су и други великани западноевропске драме. Данас се коначно појављују студије које и Шекспира почињу да виде као радикалног писца¹⁴², а важно је истаћи да га је на исти начин читао и Бернард Шо. Бранећи га од тезе да је био удворица краљевима и аристократији, и да је трагедије писао због љубавног разочарења које је доживео услед неверства Црномањасте Госпође (*Dark Lady*), Шо подсећа да је право чудо да Елизабета и Џејмс I нису Шекспира ликвидирали због критика које је изрекао на историју коју су кроз векове ратовима исписивали владари Европе (грчки, римски, британски), односно, како бисмо ми рекли, због критика система доминације, чије је недостатке у својим драмама приказивао. Шо подсећа да је за Шекспира трагедија била везана, не за неверство једне жене (Шо 1964: 280), већ за његово разочарење у историју, односно разочарење у „политичко и морално владање (његових) савременика (...) неспособних да решавају проблеме које им поставља сопствена цивилизација.“ (290)¹⁴³ Пошто и Наоми Волас Шекспира сматра значајним представником традиције којој и сама жели да припада, и она свакако у њему препознаје човека који представља јаство које се супротставља, и који наставља да ствара, како Сали Гоуч карактерише и грчке трагичаре, да би „преиспитао зацртане идеје (...) друштво којем дугује своје постојање“ (Гоуч 1994: 89), односно да би био субверзиван, или, како Наоми Волас (2008) каже, да би његово писање било прекршај свих нехуманих пракси и навика у које је Запад огрезао током своје крваве историје.

Традицији ангажованог драмског стваралаштва свакако је припадао и Молијер, ако се, примера ради, узме у обзир да је у драми *Дон Жуан*, о аристократском поретку, из уста

црнца Дреда Скота, који се Врховном суду Америке жалио да је, иако ослобођен, поново продат у ропство, у пресуди Врховног суда из 1857., на коју је чекао 11 година, пише да су црнци: „инфериорна бића, потпуно неспособна за односе са белом расом, било у друштвеном или политичком смислу, и да су до те мере инфериорни да не постоји ниједно њихово право које би бели човек морао да поштује.“ (Мојерс 2007) Традиција правосуђа која нема никакве везе са правдом очито је и даље постојала.

¹⁴² Примера ради, студија Криса Фитера (*Chris Fitter*) *Радикални Шекспир: политика и драматургија у раној каријери* (*Radical Shakespeare: Politics and Stagecraft in Early Career*, 2012), на чијој корици пише: „Ова књига заступа став да је Шекспир био непрекидно преокупиран бруталношћу, корупцијом и свеопштим безумљем политичког система његове државе, и да је на првом месту цензура Тјудорових, на коју се у каснијим вековима надовезала традиција готово деполитизираних естетике, замаглила доследну субверзивност његовог дела.“ У оригиналу: „This book argues that Shakespeare was permanently preoccupied with the brutality, corruption, and ultimate groundlessness of the political order of his state, and that the impact of original Tudor censorship, supplemented by the relatively depoliticizing aesthetic traditions of later centuries, have together obscured the consistent subversiveness of his work.“ (Фитер 2012)

¹⁴³ О томе Шо говори у предговору драме *Црномањаста Госпођа сонета*, укљученом у збирку *Лица и наличја* (1964) Радоња Вешовића, који садржи значајне поднасловне као што су „Шекспирово наводно удвориштво и настраност“, „Шекспир и демократија“, „Шекспир и британска јавност“. (283-291)

самог Дон Жуана изрекао осуду која би могла да послужи и као приказ данашње политичке ситуације у већини земаља широм света. Молијер је рекао:

„Лицемерје је данас порок у моди, а сви помодни пороци важе за врлину. (...) Спомоћу те лажне образине једно се уско друштво лицемера повезује у једну партију. (...) И залуд је што сви знају за њихове смутње, и знају какви су, то ништа не умањује њихов углед међу људима. (...) Ето, под тај угодни заклон желим да се склоним и да своје поступке ставим на безбедно место. (...) Наметнућу се као судија туђих поступака. (...) Скршићу своје непријатеље, напашћу их за безакоње, и тиме напујдати на њих гомилу разударених верника који ће, и не знајући о чему је реч, урлати против њих јавно, сручити на њих бесмислене увреде и осудити их гласно на основу својих личних ставова.“ (наведено у Богоева Седлар 2003: 326)

Ангажовани позоришни уметник из Бразила, Августо Боал, значајним припадником традиције ангажованог писања сматра и Хенрика Ибзена. У *Позоришту потлаченог* он анализира сиже Ибзенове драме *Непријатељ народа* преко које Ибзен веома успешно раскринкава неморал у срцу културе доминације и, слично Шекспиру, осуђује трагичну моралну и интелектуалну неспособност и неспремност владара света да се изборе са парадоксима и недостацима цивилизације којој припадају. Боал сматра да се у суштини Ибзенових дела налази идеја да друштва која се руководе профитом не могу да достигну узвишене моралне вредности које (лицемерно) проповедају, а то је Ибзен, Боал истиче, показао на примеру јунака Доктора Стокмана, који „живи у друштву које се базира на профиту (и који страда зато што) има једну ману: он је искрен човек!“ (Боал 2008: 39)

Традицији ангажованог писања припада и Артур Милер (1915-2005) којег многи сматрају америчким Ибзеном. Та се теза често поткрепљује чињеницом да је, између осталих драма које је написао, урадио и адаптацију Ибзенове драме *Непријатељ народа* која је, као што смо видели, фасцинирала и Боала. (Хејган 1979: 343) За разлику од грчких трагичара и Шекспира, који су „цензурисани“ тако што су интерпретирани и приказивани као конзервативни апологетичари патријархалног система и свих његових историјских манифестација, Артур Милер је био изложен много конкретнијим облицима цензуре током педесетих и шездесетих. О томе је често говорио, и у својој аутобиографији, и на предавању које је 1999. године одржао на Харварду, које је насловио „Вештице из Салема

кроз историју“ („The Crucible in History“). До краја живота Милер се освртао на идеолошки рат и идеолошке прогоне током макартизма, односно на постојање цензуре у Америци, за коју други сматрају да не постоји. Писао је и говорио у атмосфери када су многи грађани Америке, интелектуалци и уметници, примера ради, Илија Казан, били уцењивани, и приморавани да се одричу својих напредних (левичарских) идеала. (Милер 2000) Атмосфера коју описује баца светло и на случај Лајонела Трилинга, на његов селективни ангажман у вези са проблемима који су тада постојали у Америци, са којима је, упркос сопственој крилатици „judge, resist, revise“, одбијао да се суочи и да се на њих критички осврне. Павећи паралелу са прогонима вештица у Салему, из 1692. Милер истиче, а и својим примером показује, да су и у стравичним идеолошким ратовима и ислеђивањима људи због ставова које заступају, ипак постојали они, попут њега и Пола Робсона, који су одбијали да подлегну притиску. У својим делима освртао се на Други светски рат, посебно у драми *Сви моји синови* (*All My Sons*, 1947), на страдање Јевреја у њему у драмама *Инцидент код Вишија* (*Incident at Vichy*, 1965) и *Сломљено стакло* (*The Broken Glass*, 1994), али и на бацање атомске бомбе у драми *После пада* (*After the Fal*, 1964), на непотребни чин којим је Америка много рекла о сопственој визији доминације над светом коју је у новој историји желела да има. Због данас све учесталијих америчких ратних интервенција потреба за разним облицима ангажованог позоришта, чији је један облик Милер представљао, стално расте¹⁴⁴ да би се савремени милитаризам, расизам и материјализам, стожери културе доминације, осудили и одбацили. У Америци је 1987. (можда у духу Трилингове препоруке „judge, resist, revise“) покренута акција ангажованог стваралаштва „Refuse and Resist“, којој су се 2001. године придружиле разне групе уметника, међу којима и драмски писци заједно са Наоми Волас. (Камингс, Ебит 2013: 5) Циљ драмских писаца био је креативни отпор рату против Ирака и отпор према

¹⁴⁴ О томе сведоче бројне антологије, као што су збирка Кристофера Бигзбија (Christopher Bigsby), *Савремени амерички писци* (*Contemporary American Playwrights*, 1999), у коју је, између осталих, укључен и Тони Кушнер, затим збирка Емили Ман, Дејвида Розела (Emily Mann, David Roessel), *Политичке сцене: комади који су обележили век* (*Political Stages: Plays that Shaped a Century*, 2002), у коју је, поред Тонија Кушнера и бројних других аутора, укључена и Адријана Кенеди. Такође је значајан и *Метвинов водич кроз савремену америчку драму* (*The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, 2014), аутора као што су Мартин Мидеке, Питер Пол Шниерер, Кристофер Инс, Метју Рудејн (Martin Middeke, Peter Paul Schnierer, Christopher Innes, Mathew C. Rudane) у који су укључене анализе дела Адријане Кенеди, Артура Милера, Августа Вилсона, Тонија Кушнера, и Наоми Волас, а на повезаност ових аутора је указала сама Наоми Волас у тексту „Писање као прекршај“.

такозваном рату против тероризма, који су они препознали као повод за увођење у САД унутрашњег терора и новог макартизма на почетку двадесет првог века.

Дубоко свесна значаја традиције ангажованог позоришта, Наоми Волас својим студентима и читаоцима препоручује драмске писце из ове европске традиције, али и америчке позоришне класике и савремене америчке ангажоване драмске писце којима и сама припада.¹⁴⁵ На тој листи, поред зачетника савремене ангажоване драме, Георга Бихнера, налазе се и Бертолт Брехт, Хајнер Милер и италијански нобеловац Дарио Фо.

У књизи *Историја позоришта: цео свет је позорница* Роналд Харвуд одаје Бихнеру (1813-1837) посебно признање зато што, како каже, „није (...) много енглеске или европске драме деветнаестог века имало простора за људе „одоздо“ (...), сем у карикатурама“. (1998: 259) Стваралаштво и револуционарни дух овог младог немачког револуционара, атеисте и писца инспирисали су бројне савремене уметнике, а његов значај сама Воласова истиче у тексту „Писање као прекршај“. Као велики противник феудализма, Бихнер је у тексту „Der Hessische Landbote“, првом револуционарном политичком летку написаном у Немачкој, позвао немачке сељаке да се побуне, да ураде оно што су француски сељаци урадили током Француске револуције. О Француској револуцији Бихнер је написао драму *Дантонова смрт*, а после тога још само две драме *Леонц и Лена* и *Војцек*. Његов јунак Војцек, из истоимене драме, може се сматрати претечом и инспирацијом бројних ликова у драмама Наоми Волас (један пример је морнар Банс из драме *Једну буву поштеди*). Војцекове речи и данас описују судбину огромног дела човечанства:

¹⁴⁵Када је написала есеј „Писање као прекршај“, Наоми Волас је била искусан аутор чији се комади већ деценију и по изводе на светским сценама. Есеј наиглед има хиперболичан наслов у којем се писање поистовећује са преступом. Међутим, да наслов у потпуности одговара стварности показују биографије неких мислилаца наведених у овом тексту чији је интелектуални и креативни рад по правилу изазвао гнев и одмазду државе (Артур Милер и Дарио Фо били су привођени, саслушавани, цензурисани; Бертолт Брехт је био саслушаван и приморан да напусти САД, Хауард Зин је отпуштан са посла и праћен од стране обавештајних служби; Валтер Бењамин је у бекству од нациста извршио самоубиство; Нгуги ва Тионго и Воле Сојинка су затварани; Мартин Лутер Кинг је привођен, затваран, и на крају убијен, те се чини да се писање понекад од стране државе заиста тумачи као озбиљан прекршај. Такви прекршаји били су узорни модел понашања и инспирација за бројне драмске писце које Наоми Волас спомиње у поменутом есеју, као и за саму Наоми Волас. Да подсетимо да је Воласова посетила Палестину 2002., затим Кубу 2006., упркос забрани, писала је драме о Ираку и Авганистану у периоду када је то сматрано ‘непатриотским’ делањем, писала о ‘невидљивим’ људима, имигрантима изложеним стравичној ксенофобији, о радничкој класи која, закључана, гори у фабричким пожарима, или која умире на послу од повреда, или коју убија Велика депресија. Воласова је показала да ни имплицитне ни експлицитне забране не могу осујетити њен активизам и стваралаштво, али је такође показала да није склона колективном забору, друштвеној амнезији, те је 2016. године написала драму о црначком ропству.

„Када је неко сиромашан као што смо ми, господине (...) ради се о новцу, новцу! Ако немате пара. (...) Хоћу да кажем да не можете људе као што смо ми да браните пристојношћу. И ми смо од крви и меса. Ми овакви какви смо немамо шансу ни на овом ни на оном свету. Ако одемо на небо, даће нам да радимо на грмљавини. (...) Ох, самоконтрола. У томе нисам јак, господине. Знате, људи као што смо ми уопште немају самоконтролу. Хоћу да кажем, ми се повинујемо зову природе. Али да сам ја неки господин и да имам и шешир и сат и капут, и када бих могао правилно да говорим, ех, онда бих ја имао самоконтролу. Мора да је то фино имати самоконтролу. Али ја сам сиромашан човек.“ (наведено у Харвуд 1998: 261)

Бихнерова драма *Војцек*, први пут је изведена 1913. године, 76 година после његове смрти, и представља, по речима Харвуда, „прву модерну драму, прву трагедију радничке класе, усредсређену на човека који је истовремено и жртва и злочинац.“ (259) У одломцима из *Војцека*, наведених у овој историји позоришта, може се пронаћи, по речима Харвуда „тајна генеза“ ангажоване драме двадесетог века (261), која у делу Наоми Волас и њених колега-истомишљеника наставља да живи и да се развија и данас.

Цитирајући Бертолта Брехта, Бихнеровог земљака и настављача његових драмских преокупација у следећем, двадесетом, веку, Воласова нас подсећа да је „свако позориште политичко.“ (Волас 2008) Воласова је, као Брехт, инспирисана друштвено-политичким, историјским, економским темама и збивањима. Брехтове теоријске поставке се могу препознати у готово свим њеним драмама, а нарочито Брехтов такозвани ефекат дистанцирања и исторификација. (Примера ради, боље разумевање ситуације у којој се данас налазимо у драми *Једну буву поштеди* Наоми Волас нуди преко упознавања са историјом Енглеске у седамнаестом веку.) Из истих разлога, ради бољег познавања садашњице, у својим драмама Воласова често повезује у истој драми разне територијално и временски удаљене догађаје и историјске периоде. Тај поступак Воласова најексплицитније користи у комаду *У срцу Америке* где дух мртве девојке Лу Минг, из Вијетнамског рата шездесетих, почиње да уходи маринца Бокслера који је ангажован у Заливском рату деведесетих, али и у драми *Град кланица*, где се страдање радника у једног кланица, преко лика Код, повезује са страдањем текстилних радница из Њујорка које су 1911. изгореле у пожару у тој фабрици. Воласова у есеју „Писање као прекршај“ даје још једну потпуно брехтовску дефиницију ангажованог позоришта:

„Свако позориште се бави питањем моћи, ко је има, а ко не? Ко жели да је приграби и како? Ко је убио због ње? Ко је погинуо због ње?“ (Волас 2008)

Воласова Брехта често наводи као инспирацију у есејима и интервјуима, а у епиграфу драме *Град кланица* она цитира његову песму „Рођенима после нас“¹⁴⁶ („To Those Born After“, 1940). Као што је већ напоменуто, спој „личног и политичког“ (Мареј 2015), као тековина Брехтовог епског позоришта, налази се у основи свих дела Наоми Волас.

Поред Брехта, још један савремени немачки драмски писац који је утицао на Наоми Волас је, по многим Брехтов настављач, Хајнер Милер. Милер је започео каријеру 1951. године у Берлинском ансамблу, којим је тада управљао Брехт, а 1992. године је он почео да руководи тим позориштем. У духу ове дисертације која се бави последицама културе доминације, Клое Фулер (Chloe Fuller), са Универзитета у Бостону, у анализи Милерових комада истиче да су Милерови комади о колонијализму који је на више нивоа спровела култура доминације. Фулерова у том смислу каже:

„Постоје две доминантне теме које Милер истражује у својим текстовима: издаја – и сексуална и етичка – и колонизација – физичка и интелектуална колонизација коју над страним земљама спроводи култура доминације уз помоћ бруталне силе. Медеју, мајку

¹⁴⁶Српски превод строфа које Воласова цитира из Брехтове песме „Рођенима после нас“ гласи:

„У градове сам дошао у време нерета
Кад је у њима владала глад.
Међу људе сам дошао у време буна
И заједно са њима сам се бунио.
Тако је протекло време
Које ми је било дато на земљи.
Јео сам између битака,
Легао сам на починак међу убице.
Љубав сам водио немарно,
А природу гледао без стрпљења.
Тако је протекло време
Које ми је било дато на земљи.
Путеви су у моје време водили у мочваре.
Говор ме је одавао целату.
Мало шта сам могао. Али би властодршци,
Надам сам се, седели безбедније да мене није.
Тако ми је протекло време
Које ми је било дато на земљи.“ Превод песме доступан на:

<http://www.kcb.org.rs/Programi/Pesmanadan/Pesmanadannajava/tabid/1095/AnnID/1146/language/sr-Latn-CS/Default.aspx>, приступљено 30. 07. 2016.

света, или устројство природе, издаје мушкарац Јасон, освајач и пљачкаш. (...) У свим делима која је написао, Милер је био преокупиран давањем гласа онима којима је глас одузет, било да су то Јевреји у концентрационим логорима или цензурисани грађани Источног Берлина, или било који други људи на свету који су током историје трпели угњетавање. Често се у средишту Милерових дела налазе колонизовани. Колонизација је за њега била универзални и у сваком времену присутни феномен, а посебно је био заокупиран темом колонизације женског рода и пола. Снажни женски ликови су свеprisутни у његовим делима. Комад *Хамлетмашина*, примера ради, на оригиналан начин приказује лик Офелије која, као бунтовник који је изгубио поштовање (за ауторитете), одбацује претходну додељену јој улогу послушног и покорног (поданика).¹⁴⁷ (Фулер 2011)

Како тврди Холгер Тешке (Holger Teschke) у приказу књиге Џонатана Калба *Позориште Хајнера Милера (The Theatre of Heiner Müller, 1998)*, Милер је у своје комаде инкорпорирао и трансформисао дела аутора као што су Софокле, Шекспир, Вагнер, Клајст, Брехт, Бекет, Арто, Мајаковски, зато што у себи садрже прерушене „варварске историјске реалности“¹⁴⁸, односно зато што се баве трагањем за коренима културе доминације, која и даље траје и коју и Воласова истражује на својој сцени. У Милеровој оригиналној адаптацији Шекспировог *Хамлета*, под називом *Хамлетмашина*, могу се пронаћи све наведене карактеристике Милеровог драмског стваралаштва. Аутор у драми *Хамлетмашина* изражава своје разочарење послератном Европом коју је обележио слом комунистичких тековина, и гнуша се над манипулативним медијима, над миленијумским злостављањем жена, над пасивизованим људима који постају „Хамлетмашина“, рефлексних реакција, без мисли, екстремно затворених у сопствени свет.

Многа Милерова позоришна решења, по Тешкеу, ликови-духови, ликови-аутсајдери, фрагментарна форма, антинатуралистички концепт позоришта, користила је и

¹⁴⁷ У оригиналу: „There are two primary themes Müller explored in his texts: betrayal — both sexual and ethical; and colonization — the physical and intellectual colonization of alien lands by the brute force of cultural domination. Medea, the world mother, or natural order, has been betrayed by the male Jason, conqueror and despoiler. (...) Throughout all of his work, Müller was concerned with giving a voice to the voiceless, whether they be Jews in a concentration camp, censored East Berliners, or anyone else in world history that has ever suffered oppression. He often centered his plays around the colonized. He seemed to consider colonization a universal and timeless event, but he was particularly interested in the theme of women, as a sex and gender, the colonized. Strong female characters are common in his work. Hamletmachine, for instance reimagines Ophelia as an irreverent rebel who rejects her former subservience.“ (Фулер 2011)

¹⁴⁸ Одломак Тешкеовог приказа доступан на: <https://muse.jhu.edu/article/34068>, приступљено 13. 08. 2016.

Наоми Волас. Милер је, као и Воласова, сматрао да је, зарад бољег разумевања садашњости, неопходно слушати оно што мртви имају да кажу, па је у интервјуу „Деветнаест одговора Хајнера Милера: нисам ни трговац дрогом ни трговац надом“ („19 Answers by Heiner Muller: I’Am Neither a Dope Nor a Hope-Dealer“, 1984) рекао следеће:

„Мртви представљају огромну већину у поређењу са живима, а Европа има у евиденцији огроман број мртвих у својим складиштима. Америка, којој нису довољни поубијани Индијанци, здушно се труди да ту европску предност смањи. Литература, која је инструмент демократије, треба да одаје дужно поштовање већини (мртвима), исто колико и мањинама.“ (неведено у Богоева Седлар 2014)

Као и Милер, Воласова сматра да је позориште место у којем мртви треба да имају свој глас, и у интервјуу за *Сцену*, 2014. године, каже:

„Позориште је одувек давало глас мртвима. Сва Шекспирова најзначајнија дела уходе духови: Макбета, Отела, Лира, Хамлета, Проспера... За мене, позориште представља једино место где се мртви могу поново отеловити у живом телу глумца. Ту се мртви могу у нас настанити и опседати нас. Мислим да ми писци морамо да стварамо позориште у којем су мртви добродошли. Али, што се мене тиче, не било који мртви: добродошлицу треба уприличити за заборављене мртве, и за оно што нам они могу рећи о томе како ми то настављамо да живимо без њих. Кад размишљам о мртвима, ја размишљам о онима који су умрли неприметно, који су убијани у рату, или су настрадали због расизма или сиромаштва, који су били лишени гласа. Ми игноришемо њихове гласове и судбине на нашу штету зато што, не признајући их, одбацујемо и бришемо суштину наше историје.“ (Богоева Седлар 2014: 50)

У стваралаштву Воласове и Милера важно је препознати утицај Валтера Бењамина, посебно његовог есеја „Историјско-филозофске тезе“, познатом и под називом „О схватању историје“ („On the Concept of History“, 1940). Док мејнстрим култура велича западну историју, Хајнер Милер и његови истомишљеници, попут Бењамина, ужасавају је се. О историји и историјском прогресу у који Европа и Запад верују Бењамин, који је

преживео Први светски рат и заједно са Европом срљао у Други, у „Историјско-филозофским тезама“ каже следеће

„Клее има слику која се зове Анђелус Новус (Angelus Novus). На њој је приказан анђеоло који изгледа тако као да намерава да се удаљи од нечега чиме је фасциниран. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Тако мора изгледати анђеоло историје. Лице је окренуто прошлости. Оно што ми видимо као ланац догађаја, он види као једну једину катастрофу што непрекидно гомила рушевине на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би се зауставио, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђеоло више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућност, којој окреће леђа док гомила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја.“ (Бењамин 1974: 83)

Бењамин је био Брехтов пријатељ, филозоф марксистичких убеђења, критичар савремене културе близак Франкфуртској школи. Наоми Волас га цитира, не само у тексту „Писање као прекршај“, већ и у интервјуу за часопис *Сцена*, напомињући да је за оцену варварства западне цивилизације веома значајан Бењаминов есеј „О схватању историје“ у којем он критикује приступ историји који имају такозвани „хроничари“, који у својим приказима из низа безначајних догађаја не издвајају и не прате оне кључне. Бењамин, као и Воласова, заговара материјалистички приступ историји, и кроз разне историјске епохе прати класну борбу коју дефинише као „борбу за сирове и материјалне ствари без којих је постојање финог и спиритуалног немогуће“ (Бењамин 1973: 80). Такав критички приступ нужно мора бити неконформистички, каже Бењамин. (1973: 81) Будући да хроничар делује као бележник / апологета победника, који замењују претходне елите на власти, „свака победа освајача“, сматра Бењамин „мора бити преиспитана“ (...) зато што је прати прекрајање историје и правдање злочина у којем непријатељ у својој реинтерпретацији историје „ни мртве неће поштедети“. (Бењамин 1973: 80-81) Бењамин је, као прогоњени немачки Јеврејин, због варварства европске историје, од које се није могао одбранити, 1940. године, извршио самоубиство.

Драме Наоми Волас могуће је такође довести у везу са делом Италијана Дариа Фоа, добитника Нобелове награде за књижевност 1997. године, којег она студентима и својој публици препоручује. Фо је 1963. године, много пре Хауарда Зина осамдесетих, Воласове

деведесетих успевао да демистификује идеализоване и слављене тренутке из америчке историје, као што је, на пример, Колумбово откриће Америке. У комаду *Изабела, три поморска брода и преварант* (*Isabella, Three Sailing Ships and a Con Man*), Колумбо је приказан као обичан шпекулант, а не херој западне историје. Паралела се може повући са драмом *Течна равница* у којој Наоми Волас описује историјску личност, поморског капетана, плантажера Де Вулфа као монструозног робовласника, а не само као угледног сенатора, како га званична историја приказује. Чини се, дакле, да су и Фо и Воласова километрима далеко од званичне историје. Године 1973., након убиства Салвадора Аљендеа, Дарио Фо је приказао комад *Народни рат у Чилеу* (*A People's War in Chile*), и био ухапшен, а Воласова се ситуације у Латинској Америци дотакла у драми *Момци рата*. Године 1952. Фо је приказао комад *Кокорико* (*Cocorico*), двадесетоминутни скеч о страдању црнаца у Америци, а Воласова се том темом, као што смо видели, бави у драмама *Људи усахлих снова*, *И ја и ћутање*, *Течна равница*. Године 1962. Фо је режирао телевизијску емисију *Канџонисима* (*Canzonissima*), састављену из сатиричних сонгова и скечева који одсликавају живот радничке класе у фабрици за конзервирање меса и на градилиштима. Произвођачи меса и индустријалци уложили су озбиљан протест због тих скечева. Скеч који се бавио грађевинским радницима био је цензуриран. Воласова је радничку класу такође можда најсликовитије приказала у драми *Град кланица*. Окупација Палестине, Заливски рат, савремени банкарски систем, сексизам спровођен над женама – теме су којима се и Фо и Воласова баве у својим драмама. У Нобеловој беседи, у којој се Фо посебно бави духовним и интелектуалним стањем (и незнањем) младих, веома слично као што су се на образовање освртали Лајонел Трилинг у есеју „О настави савремене књижевности“, а Наоми Волас у предавању одржаном студентима драматургије, „Писање као прекршај“, Фо каже:

„Салвини, цењени италијански демократа, је био у праву када је приметио да је „опште непознавање догађаја највећа потпора неправди“. Међутим, за такво одсуство свести код младих људи су одговорни људи чија је дужност да их образују и информишу, првенствено неосвешћени и неинформисани наставници и други предавачи. Млади лако подлежу бомбардовању којем су изложени, а које се састоји из безразложних баналности и ласцивности које на послужавнику нуде масовни медији: бездушни акциони филмови у којима у року од десет минута публику почасте са три силовања, два убиства, једно

премлаћивање и озбиљан саобраћајни удес који броји десет аутомобила на мосту који се на крају сруши. (...) Задатак нас интелектуалаца, људи који владају говорницом, или сценом, и који се, што је најбитније, обраћају младим људима, није да их просто научимо техничким вештинама. (...) Није довољно подучавати их техникама или стилу: ми морамо да им покажемо шта се догађа око нас. (...). Руцанте Беолко (је био) мој велики учитељ, као и Молијер: обојица су истовремено глумили и писали позоришне комаде, обојици су се ругали водећи интелектуалци у времену у којем су живели. Али изнад свега, обојицу су презирали због тога што су на сцени приказивали свакодневни живот, радост и очај обичних људи, лицемерје и ароганцију виших и моћних кругова, и непрестану неправду. А њихов највећи, неопростиви грех је био садржан у томе што су, говорећи о овим темама, засмејавали људе. Смех је оно што моћницима не одговара.“¹⁴⁹ (Фо 1997)

Поред поменутих критичара културе и драмских класика из Европе, Воласова студентима драматургије као обавезну литературу препоручује и бројне више или мање афирмисане писце из САД-а, „политички и морално информисане уметнике“, ауторе који су спремни да се ухвате у коштац са историјом, и, како каже, са „колективним људским драмама које нас окружују.“ (Волас 2008) Незаобилазан на том списку је легендарни Артур Милер. Његова драма *Смрт трговачког путника* је појаснила Воласовој све недоумице око америчког сна које је, како каже, имала као тинејџер. Левичарски оријентисан, као и Брехт, Милер је због критичког преиспитивања америчког сна био привођен и испитиван од стране Конгресног одбора за неамеричке активности (НУАС) током чувеног Макартијевог лова на комунисте. Позната реченица којом је ислеђивање почињало „Да ли си у овом тренутку или си некада био“ („Are you Now or Were You Ever“,

¹⁴⁹ Енглески превод одломка Фоове Нобелове беседе гласи: „Salvini, a noted Italian democrat, was right on the mark when he observed: ‘The widespread ignorance of events is the main buttress of injustice’. But this absent-mindedness on the part of the young has been conferred upon them by those who are charged to educate and inform them: among the absent-minded and uninformed, school teachers and other educators deserve first mention. Young people easily succumb to the bombardment of gratuitous banalities and obscenities that each day is served to them by the mass media: heartless TV action films where in the space of ten minutes they are treated to three rapes, two assassinations, one beating and a serial crash involving ten cars on a bridge that then collapses. (...) Our task as intellectuals, as persons who mount the pulpit or the stage, and who, most importantly, address young people, our task is not just to teach them method. (...) It's not enough to teach a technique or a style: we have to show them what is happening around us. (...) Ruzzante Beolco (was) my greatest master along with Molière: both actors-playwrights, both mocked by the leading men of letters of their times. Above all, they were (both) despised for bringing onto the stage the everyday life, joys and desperation of the common people; the hypocrisy and the arrogance of the high and mighty; and the incessant injustice. And their major, unforgivable fault was this: in telling these things, they made people laugh. Laughter does not please the mighty.“ (Фо 1997)

2000)¹⁵⁰ налази се у наслову *Гардијановог* чланка, који представља одломак из Милеровог предавања одржаног на Харварду 1999. године, објављеног у књизи *Веитице из Салема кроз историју и други есеји (The Crucible in History and Other Essays, 2000)*.¹⁵¹ Осврћући се на околности под којима су савезници из Другог светског рата одмах по завршетку постали непријатељи, посебно због „губитка Кине“ 1949., односно ширења идеја о социјалној правди, не само у Европи, већ и Азији, и другим континентима, заведеним илузијом да ће пад Хитлера означити и ослобађање од колонијализма и класне и расне дискриминације на целој планети, Милер објашњава како је, пишући своју драму о догађањима из седамнаестог века, покушао да двадесети век призове памети:

„У извесном смислу, *Веитице из Салема* су биле покушај да се живот учини реалним, опипљивим, организованим. Нада је постојала да ће створено уметничко дело осветлити апсурдности живота. (...) Међутим, то се није догодило. (...) Само три или четири године раније америчка филмска публика би аплаudirала током прилога у којем Стаљин салутира Црвеној армији, зато што је та армија поднела највећи терет нацистичког покоља, са чим је већина људи била веома добро упозната. Сада су (...) Руси постали главни непријатељ човечанства, претња свему што је добро. А Немци су, невероватном брзином, постајали добри. Како је могуће да се ово заиста догађало? Реч „социјализам“ је постала табу. Речи су добиле застрашујућ призвук. (...) Еф-Би-Ај је правио листе професора који су морали да пријаве студенте левичарских схватања, а такође, комедији никад краја, и студенти су били врбовани да на исти начин одају професоре левичаре. (...) Пошто у овом нашем идеолошком рату нико није био убијен, већ само медијски линчован, чудило сам се, мада сам разумео, због чега оптужени нису били у стању да отворено и страствено потврде своју веру у социјалистичке идеале. (...) Један од ретких изузетака, светло у мрачном тунелу, био

¹⁵⁰ Дrame Кристофера Трамбоа *Трамбо (Trambo)* и Ерика Бентлија *Да ли сте сада или сте икада били изведене* су 2003. године у оквиру пројекта „Два комада која истражују слободу говора у Америци“ („Two Plays Examining the Freedom of Speech in America“). О клими која је обележила почетак двадесет првог века, у часопису *Њу стејтсмен*, 2. јуна, 2003. године, пише Сара Парецки у тексту „Цензура новијег датума: Сара Парецки о неподношљивој клими у Америци, где због претраживања страног сајта можеш бити ухапшен, и где Еф-Би-Ај може да претражује архиве библиотека тражећи субверзивне књиге“ („The new censorship: Sara Paretsky on the chilling climate in America, where a visit to a foreign-language website can get you arrested, and the FBI can search the library records for dissenting books“).

¹⁵¹ Милер у аутобиографији *Путовање кроз време: један живот (Timebends: A Life, 1897)* наводи случај Илије Казана који је подлегао уцени и издао бројне уметнике Макартијевој комисији, јер су му припретили да ће његова каријера бити завршена. (Милер 1987: 333)

је случај Пола Робсона који је изјавио да верује у социјализам зато што социјализам представља лек за расизам.¹⁵² (Милер 2000)

Као што су Брехт 1947. и Милер 1956. били испитивани пред Конгресном комисијом задуженом за отклањање опасности од комунизма, тако је и Воласова, педесет година после Милера, била приведена на информативни разговор након посете Куби 2006. године. Њена драма *Људи усахлих снова*, настала у том периоду, о прогонима комуниста у Америци тридесетих, дала јој је могућност да неким видом историјског (брехтовског, милеровског) дистанцирања, скоком у тридесете године прошлог века, заправо критикује политичке притиске и укидање грађанских права у Америци и на почетку новог миленијума.

Пресудан утицај на књижевни ангажман Наоми Волас имала је и сарадња са Тонијем Кушнером која је започета 1994. године, током радионица позоришног писања које је Кушнер као предавач држао на Универзитету у Ајови. Кушнер је први америчку публику упознао са делима Наоми Волас тако што је 1994. године њену драму *У срцу Америке* режирао у Позоришту „Лонг Ворф“ (Long Wharf Theatre). О тој и о осталим драмама Наоми Волас укљученим у збирку *У срцу Америке: и други комади (In the Heart of America: And Other Plays, 2001)* Кушнер, велики обожавалац Брехта, рекао је:

„Током мрачног периода историје (када) је невероватно тешко писати о класи и угњетавању, о отуђењу и експлоатацији (...), Наоми Волас својим партизанским радом

¹⁵² У оригиналу: „In one sense *The Crucible* was an attempt to make life real again, palpable and structured. One hoped that a work of art might illuminate the tragic absurdities of (...) reality, but was not. (...) Only three or four years earlier an American movie audience, on seeing a newsreel of Stalin saluting the Red Army, would have applauded, for that army had taken the brunt of the Nazi onslaught, as most people were aware. Now (...) the Russians had become the enemy of mankind, a menace to all that was good. It was the Germans who, with amazing rapidity, were turning good. Could this be real? (...) The word socialism was all but taboo. Words had gotten fearsome. (...) The FBI was enlisting professors to report on students voicing leftwing opinions, and - more comedy - that they had also engaged students to report on professors with the same views. (...) If nobody was being shot in our ideological war but merely vivisectioned by a headline, it struck me as odd, if understandable, that the accused were unable to cry out passionately their faith in the ideals of socialism. (...) The rare exception, like Paul Robeson's declaration of faith in socialism as a cure for racism, was a rocket that lit up the sky.“ (Милер 2000)

стиче 'неопростив грех'. (...) Она очигледно верује да се свет може променити. (...) Њени комади представљају противотров за очај.¹⁵³ (Волас 2001)

Потврђујући ову међусобно инспиративну везу и сарадњу у чланку за *Гардијан* „Отуђено време“, из 2003. године, Воласова наводи Кушнерову драму *Анђели у Америци* као један од највећих успеха у позоришту двадесетог века, као егземплар политичког позоришта које у себи сажима и оно што је лично и оно што је политичко.¹⁵⁴ Интересовања Воласове и Кушнера се умногоме поклапају посебно у њиховим критикама савременог америчког интервенционизма. У том смислу значајно је напоменути да се Кушнер, упркос томе што је Јеврејин, прикључио Наоми Волас и другим бројним интелектуалцима који су протестовали против израелске окупације Палестине. Већ смо поменули да су обоје са групом уметника 2002. године посетили Окупиране палестинске територије. У чланку за *American Theatre Reader: Essays and Conversations from American Theatre Magazine*, насловљеном „Потрага за неподношљивим“ („Search of the Unbearable“) у оквиру заједничког приказа поменутог путовања, „На путу за Палестину“ („On the Road to Palestine“, 2003), Кушнер је рекао:

„Отишао сам у Окупиране палестинске територије, Западну обалу, Источни Јерусалим, у избегличке кампове и Газу; Отишао сам јер сам Американац, Јеврејин и драмски писац. Литература коју сам понео за читање састојала се из недавно објављене књиге писама Гершома Шолема.¹⁵⁵ (...) Унутар једне књиге (нашао сам) величанствене примере онога што највише волим и ценим у јудаизму и јеврејској мисли, али и примере оних делова моје традиције којима се противим, и са којома се нипошто не слажем, (...) докази бола и страдања Јевреја кроз историју (...) али и, ако се Шолемова писма читају пажљиво, и историју ционизма.“¹⁵⁶ (Кушнер 2003: 285)

¹⁵³ У оригиналу: „At a dark time in history (when) it is incredibly difficult to write about class and oppression, alienation and exploitation (...), Naomi Wallace commits the unpardonable sin of being partisan. (...) She seems to believe that the world can change. (...) These plays are an antidote to despair“ (Волас 2001)

¹⁵⁴ Кушнерова драма *Анђели у Америци* премијерно је изведена 2009. године у Београдском драмском позоришту, а драма *Код куће-Кабул* (*Homebody / Kabul*, 2001) исте те године у Народном позоришту у Београду.

¹⁵⁵ Првог професора јеврејског мистицизма на Јеврејском универзитету у Јерусалему (Hebrew University of Jerusalem)

¹⁵⁶ У оригиналу: „I went to visit the Occupied Territories, the West Bank, East Jerusalem, the refugee camps and Gaza; I went because I am an American and a Jew and a playwright. I carried with me as reading material the

У Кушнеровом музиклу *Каролина, или промена*¹⁵⁷ (*Caroline, or Change*, 1992) постоје елементи који се могу довести у везу са драмом Воласове *И ја и ћутање* (2011), будући да оба дела приказују расизам и класно угњетавање којима су жене-црнкиње биле излагане педесетих односно шездесетих година прошлог века, када је Покрет за грађанска права црнаца био у жеку, оличен у лику и делу Мартина Лутера Кинга. Каролина из мјузикла је служавка, исто као јунакиње Ди и Џејми у драми *И ја и ћутање*. Други светски рат је контекст драме *Птичица* коју је Наоми Волас написала по роману Вилијама Вортонa, а Кушнер се истим периодом бави у драми *Светла соба звана дан* (*A Bright Room Called Day*, 1987). У обе драме акценат је на невидљивом насиљу које постоји и спроводи се у миру, у првој драми над децом, у другој над уметницима и левичарима, и које служи само као увертира за касније империјалистичко (америчко и немачко) насиље и злодела. Рат се тако у обе драме приказује само као тренутак када се инхерентно насилне методе културе доминације манифестују на видан и посебно трагичан начин. Успон (и пад) комунизма тридесетих година прошлог века Воласова ће истраживати кроз драму *Људи усахлих снова*, а Кушнер у већ поменутој драми *Светла соба звана дан*.

Наоми Волас истиче и значај који су за њу имали, поред црних историчара и интелектуалаца, и црни драмски писци. Многа њихова дела јесу инспирисана личним искуством које им омогућава да живот црнаца у Америци прикажу на убедљив, оригиналан, али и другима препознатљив начин, као што је то урадила Афроамериканка Адријана Кенеди. Кенедијева је била утицајни члан покрета „Црна моћ“ (Black Power) и „Црна уметност“ (Black Art), које је основао Амири Барака након убиства Малколма Икса. Драма Адријане Кенеди *Црнац у лудници* (*A Funnyhouse of a Negro*, 1964) приказује мржњу црне особе усмерену према самој себи (интернализовану самомржњу), али и мржњу према својој заједници која се испољава као последица усвојених расистичких стереотипа.

recently published volume of Gershom Scholem's letters. (...) In one volume (I found) a glorious example of what I loved and valued about Judaism and Jewish thought, and also an example of those aspects of my tradition from which I dissent, with which I profoundly disagree (...), devastating evidence of the agony of Jewish history and of the fate of the Jews in world history. (...) In Scholem's letters, if read carefully, there is a history of Zionism.“ (Кушнер 2003)

¹⁵⁷ Реч „change“ може да означава промену, али и ситан новац који Каролина, служавка из мјузикла, може да узме када пере веш.

Професор енглеске књижевности и афроамеричких студија, Вернер Солорс, са Харварда, Кенедијеву представља на следећи начин:

„Комади Кенедијеве израстају из једне велике драмске традиције која се протеже од грчких класичара, до театра апсурда, од Еурипида до Шекспира, од Чехова до Тенесија Вилијамса. У њеним делима чују се гласови Сема Шепарда, Амири Бараке, Нузаке Шанге, Артура Милера, Едварда Олбија и Волеа Сојинке. (...) *Црнац у лудници* приказује четири аспекта јунакиње Саре: Лумумбу, Христа, краљицу Викторију, и романтичну војвоткињу од Хабзбурга (супругу неславног аустријског цара који је владао Мексиком). (Ова четири аспекта) оличавају противречности / сукоб између црног и белог, мушког и женског, колонијализма и независности, (а често) говоре и понављају исте делове текста, понекад у исти глас, као у грчким хорovima.“¹⁵⁸ (Кенеди 2001)

Подједнако убедљиво као и Фанон у студији *Црна кожа, беле маске*, или Џејмс Болдвин у есејима и разним наступима, Кенедијева, која је расизам искусила током студија, приказује до којих слојева човекове подсвести овај облик поделе и угњетавања допире и деструктивно делује. (Кенеди 2011) Исте ове појаве разматра и Наоми Волас у драмама *Момци рата* и *У срцу Америке* у којима показује да жртве расизма често прихватају комплекс инфериорности и улоге које им је систем на власти доделио, и интернализовану дискриминацију примењују и спроводе над онима који се на лествици рангирања у таквом систему налазе испод њих. Драма *Црнац у лудници* укључена је у антологију *Политичке сцене: комади који су обележили век (Political Stages: Plays that Shaped a Century, 2002)*, а о ономе што ју је инспирисало на писање Кенедијева каже:

„Комад *Црнац у лудници* постакинут је разним призорима као што су статуа краљице Викторије која се налази испред Бакингамске палате, слике Патриса Лумумбе на постерима и картицама који су преплавили Гану, Лумумбе који је убијен непосредно пре него што смо

¹⁵⁸ У оригиналу: „Kennedy's drama grows out of the entire dramatic tradition, from Greek tragedy to theatre of the absurd, from Euripides to Shakespeare, and from Chekhov to Tennessee Williams. (...) It recalls the work of Sam Shepard, Amiri Baraka, Ntozake Shange, Arthur Miller, Edward Albee, and Wole Soyinka. (...) *Funnyhouse* presented four aspects of the character "Sarah": Lumumba, Christ, Queen Victoria, and the romantic Duchess of Hapsburg (the wife of the ill-fated Austrian Emperor of Mexico). (These aspects) embody contradictions such as black and white, male and female, colonialism and independence (...), speaking and repeating the same lines, at times in unison, Greek-chorus fashion.“ (Кенеди 2001)

стигли у Гану, те јесени 1960. (Поред тога, комад су инспирисале и) саване у Гани, бело дрвеће франгипани, рођење Гане, земље која се управо ослободила од Енглеске, портрети Нкрумаа на муралима од тканине и постерима. И управо тада је моју косу било немогуће исправити, што ми се никада раније није догодило. Током посете Гани и током осталих тринаест месеци, колико је трајало моје путовање, престала сам да исправљам косу.¹⁵⁹ (Ман, Позел 2002: 163)

Један од значајних Афроамериканаца којег у тексту „Писање као прекршај“ Наоми Волас наводи као инспирацију је и Август Вилсон, познат по својим комадима *Питзбуришки циклус* за које је добио Пулицерову награду. Делимично из поштовања према мајци која га је одгајала као самохрана, разведена Афроамериканка, чистећи туђе куће, и пошто га је она научила да чита и пробудила у њему поетске способности (Мојерс 1988), Вилсон се у двадесетој години одрекао очевог презимена (отац му је био белац) и преузео мајчино. У овом његовом личном чину може се пронаћи и шири, политички мотив: тежња да афирмише свој афрички идентитет, да се супротстави расизму, асимилацији, добровољном и друштвено-пожељном самозабораву. Неколико следећих постулата које је навео у разговору са Билом Мојерсом могу се пронаћи и у основи драма Наоми Волас. На пример, Вилсон (у духу тезе о постојању кроз целу историју Запада људи који су нужно постајали „јаство које се супротставља“) тврди да су најдрагоценији људи црначке заједнице они који су доспели у затвор, они који су се упорно супротстављали робовласништву још по доласку на овај континент.¹⁶⁰ Бела, званична Америка је, каже Вилсон, као услов за успех и могућност да буду прихваћени, црнцима понудила друштвени договор: одрицање од идентитета, од прошлости, коју је обележила антиробовласничка и антирасистичка борба. Вилсон у својим делима пружа отпор оваквој индоктринацији, и инсистира на чињеници да црнци морају да запамте да су вековима у Америци живели као робови. У погледу религије, Вилсон тврди да бог робовласника није био исти онај као и бог роба, а то су наглашавали и Фредерик Даглас (1845), Џон Стјуарт

¹⁵⁹ У оригиналу: „The imaginary in *Funnyhouse of a Negro* was born by seeing those places: Queen Victoria, the statue in front of Buckingham Palace, Patrice Lumumba on posters and small cards all over Ghana, murdered just after we arrived in Ghana, fall 1960; the savanahs in Ghana, the white francopenny trees; the birth of Ghana newly freed from England, scenes of Nkrumah on cloth murals and posters. And this was the first time in my life that it was impossible to keep my hair straightened. In Ghana and for the rest of the thirteen month trip I stopped straightening my hair.“ (Ман, Позел 2002: 163)

¹⁶⁰ О једној таквој побуни говори драма *Течна равница*.

Кугоано (1787), Џејмс Кон (2011) и други аутори који су се бавили улогом хришћанства у правдању и ширењу ропства. У драми *Час клавира* (*The Piano Lesson*, 1990) Вилсон приказује значај чувања корена, чувања историје, сећања на период ропства, симболично, одбијањем јунакиње Бернис да прода породични клавир на којем су изребарене слике њених поробљених предака. Драма је 1995. претворена и у филм. Одбијање компромиса са „белом Америком“ Вилсон је такође драматизовао и у комаду *Ма Рејнина црна задњица* (*Ma Rainey's Black Bottom*, 1984) на примеру црних музичара који не пристају да свирају по укусу белаца. За Вилсона, као црнца, соул-музика је била много више од музике како су је схватили белци: она се обраћала црнцима и допирала до сржи њиховог афричког идентитета и америчког понижавања и страдања. Музика је била вид преношења информација које је било неопходно сачувати од заборавља, али и доказ победе духа над суровом реалношћу. (Мојерс 1988) Вилсон је 2003. године написао и драму *Драгуљ океана* (*Gem of the Ocean*) у којој се на сличан начин бавио ропством у Америци као и Наоми Волас у драми *Течна равница*.

Једна од црних уметница млађе генерације политички ангажованих писаца, коју Воласова предлаже студентима драматургије у тексту „Писање као прекршај“ је и америчка драмска списатељица, Трејси Скот Вилсон (Tracey Scott Wilson). У својим драмама Вилсонова (1967-) се бави проблемима црнаца у Америци, њиховим напорима да постигну успех по мерилима белаца, као на пример у драми *Прича* (*The Story*, 2003). У драми *Добри црнац* (*The Good Negro*, 2009) ауторка се бави једним од најзначајнијих тренутака у „црној“ историји Америке – Покретом за грађанска права, у Алабама, 1963. Комад приказује злочине и побуне, покушаје три црна лидера да уједине своју заједницу, осујећене нападима Кју-клукс-клана и шпијунажом Еф-Би-Ај-а, али и класним поделама и пороцима у самој црначкој заједници. (Бланкеншип 2009) Драма је очигледно историјска: протагониста, свештеник Џими Лоренс, може се упоредити са Мартином Лутером Кингом, нарочито када организује ненасилне бојкоте и демонстрације. На сличан начин Воласова обрађује тему расизма у Америци у драмама *Људи усахлих снова*, *И ја и ћутање* и *Течна равница*. Као и код Вилсонове, у драми *Људи усахлих снова* један од главних јунака Наоми Волас јесте свештеник Тајс, а у центру интересовања ауторке је такође историја Алабаме из нешто ранијег периода.

Још један провокативни афроамерички драмски писац и режисер, Роберт О' Хара има доста тога заједничког са Наоми Волас. Слично Џејмсу Болдвину, као црни хомосексуалац, О'Хара се често у својим драмама бави расним питањима и сексуалним идентитетом. Тај мотив се такође појављује у драмама Наоми Волас. Хомосексуални ликови постоје у драми *Течна равница* у којој се тек на крају првог чина сазнаје да су одбегле црне робиње Демби и Аџа заправо хомосексуални пар. У драми *И ја и ћутање* такође постоји еротски моменат између црне Џејми и беле Ди, мада је у већем делу драме приказано снажно пријатељство између две девојке / жене, лишено сексуалне конотације. У драми *У срцу Америке* бели Крејвер започиње сексуалну авантуру са дотадашњим пријатељем, Палестинцем Ремзијем. Своје писање о хомосексуализму Воласова образлаже на следећи начин у интервјуу са Тонијем Кушнером, насловљеном „Поезија, драма, политика и променљиве географије“ („Poetry, plays, politics, and shifting geographies“), из књиге *Разговори са Тонијем Кушнером*:

„Сексуалност је одувек била централна тема у мом драмском стваралаштву, сексуалност у смислу писања из позиције другог. (...) Пошто сам бела жена, хетеросексуалног опредељења (...), занимало ме је да пишем о другим врстама сексуалности које се косе са званичним угловима гледања на ту тему. (...) Одувек ме је фасцинирало тело као политичко биће (...) које и помоћу практиковања другачије врсте сексуалности од званично прокламоване преиспитује идеје о исправном и прихватљивом.“¹⁶¹ (Ворлики 1998: 256)

Као што је већ напоменуто, и О' Хара је са Воласовом посетио Окупиране палестинске територије, 2002. године, да би се лично уверио у непојмљиве услове у којима живе Палестинци. У извештају са тог пута он је на оригиналан начин подсетио да је историја страдања његове / црначке заједнице у Америци по много чему слична палестинској. У том контексту, потврђујући везу између личног и политичког, он је рекао:

¹⁶¹ У оригиналу: „I've always been interested in sexuality in my plays, and for me, writing from a different place. (...) You know, me being a straight, white woman (...) writing other sexualities that are in clash with mainstream views of sexuality. (...) I have always been fascinated by the body (as) a political being. (...) It has something to do with a different kind of sexuality than the mainstream accepts, breaking down notions of what's proper or right, or disrupting norms of sexuality.“ (Ворлики 1998: 256)

„Ја сам Сведок овог времена. Рођен сам седамдесете, не шездесете. Моја бака је одрасла на америчком Југу током периода расне сегрегације. (...) Никада нисам видео натписе „Само за белце“ на тоалетима и чесмама. Никада нисам био принуђен да једем у задњем делу ресторана. Никада нисам морао да се возим у задњем делу аутобуса. Никада нисам присуствовао линчовању. Нисам шетао улицама током демонстрација Покрета за грађанска права. (...) Никада нисам бежао да бих сачувао живот. (Упркос томе), никада се нисам више плашио за опстанак нашег друштва него сада. (...) Потомак сам Робова. (...) Писац сам. (...) Верујем у моћ Позоришта. (...) Желим да својим постојањем овом свету нешто допринесем. Зато сам кренуо на ово Путовање. Носим Ожилке својих предака. Ја сам Сведок.“¹⁶² (О' Хара 2003: 286-287)

Поред страдања црнаца у Америци, ангажовани драмски писци су се бавили и сличним проблемима са којима су се суочавале бројне друге заједнице америчке популације. Такав аутор је Ричард Монтоја, амерички глумац, драмски писац и сценариста мексичког порекла, којег Наоми Волас препоручује (Волас 2008), и који се са позоришном трупом „Судар култура“ (Culture Clash), још од 1984. године, на комичан начин, кроз скечеве и стенд-ап комедију бави расизмом у Америци на примеру његових сународника из латиноамеричке заједнице, и по питању тог свог интересовања себе пореди са Августом Вилсоном. „Циљ нам је да истражујемо, а не да продубимо расне поделе“, каже Монтоја. (Монтоја: 2009) Веома значајан комад¹⁶³ овог трија је и *Химна: судар култура у главном граду Америке* (*Anthems: Culture Clash in the District*, 2002). Комад је настао као одговор на дешавања у Америци после једанаестог септембра, и приказује, у форми интервјуа, реакције разних слојева друштва у главном граду Америке на ситуацију која је у земљи настала поводом овог догађаја. Комад се може тумачити као критичка реакција на екстремизам и продубљивање расних и националних нетрпељивости у склопу такозваног

¹⁶² У оригиналу: „I am a Witness. I was born in 1970, not 1960. I have a grandmother who grew up in a Segregated American South. (...) I have never seen the words ‘Whites Only’ over a Bathroom Door or a Water Fountain. I have never had to eat at the back of a restaurant. I have never had to sit in the back of a Bus. I have never seen a lynching. I have never marched through the streets of a city for Civil Rights. (...) I have never run for my life. (Yet) I have never been more afraid for the destruction of our society than I am right now. (...) I am the descendent of Slaves. (...) I am a Writer. (...) I believe in the power of Theatre. (...) I want to give to this earth more than was here when I arrived. That is why I went on this Trip. I carry the Scars of those that came before me. I am a Witness.“ (О' Хара 2003)

¹⁶³ Позната дела ове трупе су и комади *Чинија бића* (*A Bowl of Beings*, 1991), *Чавезова увала* (*Chavez Ravine*, 2003), документарни филм *Судар култура у Америци* (*Culture Clash in America*, 2005), као и екранизована драма *Вода и моћ* (*Water and Power*, 2006).

рата против тероризма у САД. (Русак 2002)¹⁶⁴ Како Џејмс Хардинг (James M. Harding) наводи у књизи *Духови авангарде: егзорцизам у експерименталном позоришту (The Ghosts of the Avant-Gard(s): Exorcising Experimental Theatre and Performance)*:

„Химна“ је значајна због тога што одбија да позив на јединство, оличен у позиву на проналажење заједничке химне, постане сентиментално улепшавање националне историје која је пуна, не само агресорских напада корпоративних гиганата на друге земље, већ и примера терора који је спровођен над слабима, над сиромашнима, над мањинама код куће. (...) Једину химну коју је Монтоја на крају могао да понуди (...) била је песма Били Холидеј „Чудно воће“ („Strange Fruit“). Цитирајући овај потресни омаж убијенима у масовним линчовањима, Монтоја (...) подсећа да су за многе Американце, а посебно тамнопуте и црне, догађаји везани за „једанаести септембар“ били просто нови примери (постојећег) тероризма код куће, а не његов почетак.“¹⁶⁵ (Хардинг 2013:185-186)

Наоми Волас сарађује и инспирише се стваралаштвом још једне драмске списатељице која, као и Монтоја, припада групи америчких 'уметника-имиграната', сценаристкиње и глумице, Американке палестинског порекла, Бети Шамије (Betty Shamieh). Шамија је 2008. године интервјуисала Воласову поводом збирке њених драма *Температурна крива: три кратке визије Блиског истока*, а интервју је назван „Уметност која побија очај“ („The Art of Countering Despair“). У овом интервјуу Воласова, одговарајући на питање Шамије шта јој је било најзанимљивије током писања збирке *Температурна крива*, појашњава још једанпут концепт „само-преступа“, менталног искорака из оквира колонијалних идеологија, који драмски писац мора да начини уколико жели да буде ангажован:

¹⁶⁴Један приказ Монтојине представе доступан на: http://articles.baltimoresun.com/2002-09-06/features/0209060358_1_culture-clash-arena-stage-montoya, приступљено 28. 09. 2016.

¹⁶⁵ У оригиналу: „*Anthem*s is remarkable for its refusal to let the call for unity, the call for an anthem, to become a sentimental whitewash that elides a national history full not only of acts of aggression on behalf of corporate interests abroad, but also of acts of terror against the weak, the poor and the minorities at home. (...) The only answer that Montoya is able, finally, to propose for (...) an anthem is (...) Billy Holiday's „Strange Fruit“. In citing Holiday's haunting tribute to those murdered by racist lynching mobs, Montoya (...) provides a much needed reminder that for many Americans, brown and black Americans in particular, the events of 9/11 were merely another example of – rather than an introduction to – terrorism at home.“ (Хардинг 2013:185-186)

„За мене је током писања најзанимљивије, односно најтеже, суочавање са незнањем о свету који нас окружује. Суочавање са сопственим претпоставкама, будући да сам становник империје. Ја је могу одбацити и супротставити јој се. Али ипак остаје чињеница да сам рођена и одгајана у утроби ове звери.¹⁶⁶ И суочавање са њом, у бескрајно много форми, представља прави изазов. Јер звер упорно живи у нама. Некако се ту сместила, оставила трагове, у нашим најинтимнијим мислима и најличнијим делима. Како писати са тим у себи? И против тога? Писање против сопствених менталних представа / предрасуда јесте право искушење.“¹⁶⁷ (Шамија 2008)

Бети Шамија се у својим драмама¹⁶⁸ бави маргинализованим женама у Америци које су, као и она, арапског порекла. Заједно са Воласовом, Кушнером, Робертом О’Харом, Лизом Шлезингер, Кијом Кортрон, и она је 2002. посетила палестинске територије у Гази и Западној обали, и о својим утисцима са те посете рекла следеће:

„Када ме је Наоми Волас позвала да кренем на пут са делегацијом америчких драмских писаца и да се упознам са палестинским уметницима из позоришног света који живе и раде у земљи која је под израелском окупацијом – у савременој историји најдужом војном окупацијом једног народа од стране другог – моја реакција је била „Ни у ком случају!“ Нисам желела да се суочим са потенцијалном верзијом мог живота која би се догодила да моји родитељи нису шездесетих емигрирали за Америку. (...) Рођена сам након што је Израел заузео Западну обалу и Газу у рату 1967. године, те, да сам живела у Рамали,

¹⁶⁶ Хосе Марти (1853–1895) је херој кубанског народа, писац, мислилац и револуционар који се сматра оцем нације. Борио се за независног Кубе и од Шпаније и од САД. У писму, објављеном у књизи *У утроби звери: списи о Сједињеним Државама и америчком империјализму (Inside the Monster: Writings on the United States and American Imperialism, 1975)*, које је Марти написао пријатељу из Мексика, Мануелу Меркаду, 18. маја 1895. године, дан пре него што ће погинути, стоји: „Моја дужност, онолико колико будем у стању да је остварим и успем да је борбеношћу спроведем у дело, јесте да независношћу Кубе спречим Сједињене Државе да се прошире на Западноиндијска острва и обруше се, са додатном тежином такве победе, на остале земље наше Америке. Све што сам до сада чинио и све што ћу убудуће чинити посвећено је том циљу... [Ј]а сам живео у утроби тог чудовишта и познајем га изнутра (знам му суштину), а оружје којим располажем само је Давидова праћка.“ (наведено у Богоева Седлар 2016б: 203)

¹⁶⁷ У оригиналу: „The most exciting thing? Well, it’s more of a hard thing. Confronting my own ignorance about the world. Confronting my own assumptions. I’m a citizen of empire. I can reject this empire. I can work against it. And yet I was born and raised in the belly of this beast. How to face the beast, in all its myriad forms? Because somehow the beast still gets inside us. Somehow it takes up residence, leaves its residue, in our most intimate thoughts, our most personal actions. How to write with that? Against that? Sometimes, how to write against our own minds?“ (Шамија 2008)

¹⁶⁸ Такве драме су *Чоколада на врућини: одрастање Арапкиње у Америци (Chocolate in Heat: Growing up Arab in America, 2001)*, *Грмљавина (Roar, 2004)*, *Црноока (The Black Eyed, 2005)*, *Територије (Territories, 2008)*,

једнини живот који бих познавала био би живот под војном окупацијом. Приступ води би мојој породици био ограничен. (...) Да сам предавала на Витлејемском универзитету, живела бих у непрекидној опасности од полицијског часа, и често бих била приморана да по 24 сата дневно, током читавих недеља, не излазим из куће. Последње две године бих се свакодневно будила у нади да су се тенкови и снајпери – који пуцају на све што се креће – повукли, и, уколико јесу, то би значило да тог дана могу да држим наставу, изађем напоље, набавим свежу храну, посетим неког пријатеља или, уколико је потребно, одем лекару.“¹⁶⁹ (Шамија 2003: 288-289)

На листи Наоми Волас, наведеној у тексту „Писање као прекршај“, налази се и црна Американка Кија Кортрон (1961-), која је такође, са Воласовом посетила палестинске територије 2002. године. Ова ауторка је у својим делима окупирана многим проблемима данашњице.¹⁷⁰ Веза између Кије Кортрон и Наоми Волас се може пронаћи на основу теме полицијске бруталности коју Воласова обрађује у драми *Момци рата*. Дrame Кортронове о женским затворима у којима је, како је својим очима видела током радионица и истраживања која је тамо спроводила, деведесет девет посто црначке и латино популације, могу се поредити са драмом *И ја и ћутање* у којој се Наоми Волас бави истом темом на основу сличних документарних сазнања. О затворима је и драма Кортронове *Музика кавеза* (*Cage Rhythm*, 2007), а о суштини хапшења и затварања Кортронова прича са позоришном критичарком Линдом Вајнер 2006. године, у серији емисија *Жене у позоришту* (*Women in Theatre*). Кортронова у поменутом разговору каже да су се упоредо

¹⁶⁹У оригиналу: „When Naomi Wallace asked me to go with a delegation of American playwrights to meet with Palestinian theatre artists living and working under Israeli occupation – the longest military occupation of one people by another in modern history – my first reaction was ‘Hell, no’! I did not like to confront what my life could have been like if my parents had not immigrated to America in the 1960s. (...) I was born after Israel captured the West Bank and Gaza in the 1967 war, so if I lived in Ramallah, I would have never known a life in which I did not live under military occupation. Access to water for my family would be limited. (...) If I taught at a place like Betlehem University, I would live under the threat of curfew and be confined to my home 24 hours a day for weeks at a time. For the past two years I’d have waked every day and waited to see if the tanks and snipers – who shoot everything that moves – had retired, meaning that was a day I could teach, walk outside, get fresh food, visit a friend or, if need be, a doctor.“ (Шамија 2003: 288-289)

¹⁷⁰ Њена драма *Континуитет силе* (*Force Continuum*, 2000) бави се полицијском бруталношћу, драма *Сигурна кутија* (*Safe Box* 1999) индустријским канцерогеним загађењем ваздуха, *Гушење живота* (*Life by Asphyxiation*, 1995) смртном казном, драма *Пливање у пресушеном потоку Сахаре* (*Cool Dip in the Barren Saharan Crick*, 2010) очувањем воде. (Кортрон 2010)

са затварањем радних места у њеном родном граду отварају затвори,¹⁷¹ што указује на везу између криминала и класне обесправљености, иако се криминал у званичном дискурсу често повезује са другим узроцима.

Осим поменутих драмских писаца, активизам и стваралаштво Наоми Волас су, како и сама напомиње, инспирисали и бројни историчари, међу којима је и Хауард Зин (1922-2010). Зин је познат по својој *Народној историји САД-а (A People's History of the United States, 1980)*, али и по драмама које је написао: *Ема (Emma, 1976)*, о Еми Голдман, коју је сматрао својим највећим учитељем, драми *Венерине ћерке (Daughters of Venus, 1985)* и драми *Маркс у Сохоу (Marx in Soho, 1999)*, која се и данас приказује и у Југословенском драмском позоришту у Београду. Његова аутобиографија *Не можеш бити неутралан на возу који се креће (1994)* претворена је у документарни филм 2004.¹⁷²

Наоми Волас прихвата Зинов приступ историји, те приказује одређене периоде, претежно из америчке историје, не из перспективе „краљица и краљева“, већ из перспективе људи који су се борили против угњетавања. (Волас 2012) Воласова овом историчару посвећује драму *Железнички мост код Поуп Лик Крика* и у истој посвети истиче да ју је он подучио историји („for Howard Zinn who taught me history“). Зин је 2000. године дао интервју који је објављен под називом „Теорија и пракса: резговори са Ноамом Чомским и Хауардом Зином“ („Theory and Practice: Conversations with Noam Chomsky and Howard Zinn“, 2000).¹⁷³ Иако је познавао рад других историчара као што је британски лево оријентисани историчар Е. П. Томпсон, аутор студије *Стварање британске радничке класе (The Making of the British Working Class, 1963)*, Зин у том интервјуу, слично Наоми

¹⁷¹Комично-трагичан приказ овакве ситуације налази се у првом филму Мајкла Мура *Роџер и ја (Roger and Me, 1989)* која прати пропаст Муоровог родног града Флинт у Мичигену.

¹⁷² Зин се као професор на женском црначком Колеџу Спелмен прикључио борби за грађанска права црнаца, због чега је био отпуштен. Познат је и по антиратном активизму, када је уз помоћ бившег државног агента Данијела Елсберга објавио поверљива документа Пентагона о америчком присуству у Вијетнаму од 1945-1967. (*The Pentagon Papers*). (Лили 2010) У студији *Народна историја САД-а* Зин приказује историју Америке, не из перспективе владара и њихових послушника, већ из перспективе људи који су се борили против угњетавања (борбу Индијанаца против европских освајача, робова против трговаца робљем и робовласника, чланова синдиката и других радника против капиталиста, жена против патријархата, борбу Афроамериканца за грађанска права) (Зин 2013: 28), пишући истовремено и као историчар и као учесник у многим од поменутих догађаја. Преломан моменат у Зиновом животу, који га је подстакао да се шездесетих година прошлог века стави на страну обичног грађанства, а не на страну силе, било је његово учешће у Другом светском рату у редовима америчке авијације, када су на самом крају рата САД и савезници бомбардовали цивилне циљеве у Европи. Зин није могао да се помири са понављањем те врсте варварства у нападима којима су САД изложиле недужан народ Вијетнама. (Лили 2010)

¹⁷³ Интервју доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=y7M1TvDfYWA>, приступљено 16. 09. 2016.

Волас, истиче да је најдубља сазнања о савременом свету стекао на основу личних искустава, међу којима посебно истиче одрастање у сиромашној радничкој породици у Њујорку, дружење са комунистима из покрета Лига младих комуниста (Young Communist League), батине којима је био изложен за време мирног окупљања радника-демонстраната, учешће у бомбардовању напалмом незаштићених француских цивила пред крај Другог светског рата, борбу за црначка грађанска права коју је као професор на црначком Колеџу Спелман водио на америчком Југу. (Лили 2010)

Пример који Зин наводи у првом поглављу студије *Народна историја САД-а*, насловљен „Колумбо, Индијанци и људски напредак“ („Columbus, The Indians, and Human Progress“), показује до ког степена однос интелектуалаца / писаца према култури доминације може бити афирмативан и некритички, сасвим супротан од оног који има Наоми Волас. Пример за то, који Зин наводи, јесте стручњак за Колумба, Семјуел Елиот Морисон, који у делу *Кристифор Колумбо, морнар (Christopher Columbus, Mariner)*, из 1954. године, Колумбово свирепост убијање Индијанаца назива геноцидом, али нипошто не ради осуде такве политике. Коментаришући начин на који Морисон износи податак да је „сурова политика, коју је Колумбо иницирао, а његови следбеници наставили, резултирала (...) потпуним геноцидом“ (наведено у Зин 2013: 26), Зин каже:

„Утврдити чињенице, међутим, и потом их закопати у гомили других информација значи рећи читаоцу са извесном заразном смиреношћу следеће: да, масовно убиство се догодило, али то није толико важно – то би требало да врло мало утиче на наш коначни суд; то би требало да врло мало делује на оно што ми радимо у свету.“ (Зин 2013: 26)

Зин закључује да приказивање злочина на овакав начин засигурно представља идеолошко обликовање историје и има за циљ да историјска злодела нормализује и учини прихватљивим. О улози образовног система у прикривању злочина попут Колумбовог у САД, али не само у САД, Зин каже следеће:

„Један од разлога зашто су ти покољи и даље са нама лежи у томе што смо научили да их закопавамо у гомили других чињеница, као што је радиоактивни отпад закопан на депонијама широм света. Научили смо да им придајемо исто онолико пажње колико им

често придају предавачи и писци на најцењенијим катедрама и у својим уџбеницима и књигама.“ (27)¹⁷⁴

Када Воласова у есеју „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“, каже да „имагинација уметника мора бити поткована историјском свешћу“, (Волас 2013б) она на уму има историчаре који, као Хауард Зин, пишу историјске студије које нису у служби „крвника“ – лидера, освајача, влада и владара из виших друштвених класа, већ презрених и потлачених на свету који се обично у историји не спомињу. Таква историја би свакако била прекршај зато што би, како нас Брехт подсећа у песми „Питања радника који чита“ („A Worker Reads History“, 1936), постављала питања која се обично не постављају:

„Ко је саградио седмоврату Тебу?
У књигама пишу имена краљева
Јесу ли краљеви довлачили комаде стијена?
А вишекратно разарани Вавилон, ко га је
Толико пута саградио?
У којим су кућама златосјајне Лиме
Становали градитељи?
Куд ли су оне вечери кад је Кинески зид био
Готов отишли зидари?“¹⁷⁵

¹⁷⁴ Побуна против културе доминације је одувек било, а једна таква садржана је у одлуци хришћанског монаха, Колумбовог савременика, Бартлома де лас Касаса (којег Зин цитира у првом поглављу) да у свом дневнику *Историја Индија (Historia de Las Indias, 1561)* одступи од званичне црквене апологије и да откривање Новог света опише правим терминима. Овај монах је записао: „Наш посао био је да огорчимо, опустошимо, убијемо, осакатимо и уништимо“ (Зин 2013: 24)¹⁷⁴. Сматрајући, попут Бартоломеа де лас Касаса, да истинољубивост треба да буде у основи бављења историјом, и пратећи препоруку Албера Камија да је задатак мислећих људи да не буду на страни целата, о свом научном приступу Зин пише: „Радије (бих) испричао причу о открићу Америке из перспективе Аравака, о Уставу из перспективе робова, о Ендрју Џексону како су га видели Чирокији, о Грађанском рату како су га видели Ирци из Њујорка, о Мексичком рату како су га видели војници који су дезертирајли из Скотове армије, о успону индустријализације како су је виделе младе жене у фабрици текстила у Лоуелу, о Шпанско-америчком рату како су га видели Кубанаци, о освајању Филипина како су га видели црнци војници на острву Лузон, о Златном добу како су га видели фармери на Југу, о Првом светском рату како су га видели социјалисти, о Другом светском рату како су га видели пацифисти, о Новој подели како су је видели црнци у Харлему, о послератној америчкој империји како су је видели надничари у Латинској Америци.“ (Зин 2013: 28)

¹⁷⁵Превод песме „Питања радника који чита“ („A Worker Reads History“, 1936)

доступан на: <http://users.spin.net.au/~dzigid/dervisevic/znakovi2.html>, приступљено 21. 09. 2016.

До које мере се таква историја сматрала прекршајем сведочи и судбина Волтера који је, после објављивања књиге *Eseji o моралу и духу нација* (*Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, 1756) протеран из Француске. Због тога што у својој историји није нагласак ставио на животе и дела краљева, што је Европу и хришћанство приказао као део много веће географске и цивилизацијске целине у којој су постојале и друге културе, вере и велике нације, француски краљ му је, због такве књиге, забранио да икада поново крочи на француско тло. О Волтеровом доприносу разумевању историје и развијању историјског чула Вил Дуран у књизи *Ум царује* (*The Story of Philosophy*) каже следеће:

„(Волтер је рекао) ‘Историја сваке земље је извитоперена бајкама. (...) Она људски ум тако заслепљује грешкама које се провлаче кроз векове, да је веома тешко ослободити се тих обмана; историја проналази церемоније, чињенице и споменике које једне на друге нагомилава да би доказала (сопствене) лажи’. ‘Историја’, закључује он, ‘јесте проста гомила трикова уз помоћ којих обмањујемо мртве; ми прекрајамо прошлост да би је ускладили са оним што желимо да остварио у будућности. (...) Мене историја великих господара уопште не занима. (...)’ И тако је Волтер написао прву филозофију историје. (...) Али зашто га је његова најбоља књига одвела у изгнанство? Зато што су се, истинама изреченим у њој, сви нашли увређени. Посебно је свештенство било гневно због његовог става, који је касније заступао и развио Гибон, да су освајања паганских народа спроведена од стране хришћанских земаља ослабила Рим изнутра, те да је због тога постао лак плен надолазећим варварима. Посебно их је разјарило то што је много мање од очекиваног простора у књизи Волтер посветио хришћанству и јудаизму, као и то што је у приказу Кине, Индије и Персије, и вера тамошњих народа, говорио непристрасно попут Марсовца. (...) Европа је одједном постала свесна себе као пуког експерименталног полуострва у оквиру једног ширег континента и једне шире културе. Како су могли да опросте једном Европљанину једно тако непатриотско делање? Краљ је донео декрет по којем свако ко се усуди да о себи говори прво као о човеку, а тек затим као о Французу, не сме никада више закорачити на тло Француске.”¹⁷⁶ (Дуран 1933: 240-244)

¹⁷⁶ У оригиналу: „(Voltaire said) ‘In all nations, history is disfigured by fable. (...) It finds the human mind so blinded by centuries of error, that it can hardly undeceive it; it finds ceremonies, facts and monuments, heaped up to prove lies.’ ‘History,’ he concludes, ‘is after all nothing but a pack of tricks which we play upon the dead; we transform the past to suit our wishes for the future. (...) I (am not) concerned with the history of great lords. (...)’ And so he produced the first philosophy of history (...) But why did his greatest book bring him exile? Because, by telling the truth, it offended everybody. It especially enraged the clergy by taking the view later developed by

Хауард Зин се, вођен сличном потребом која је мотивисала Волтера, у настојањима да напише народну историју инспирисао интегритетом уметника као што је Албер Ками, који је, како га Зин цитира, сматрао да је „у (...) свету сукоба, свету жртава и крвника, посао мислећих људи (...) да не буду на страни крвника.“ (наведено у Зин 2013: 28) Зинова вера у значај уметности види се у чињеници да је и сам писао драме, верујући да се кроз отеловљене дијалоге којима се драма служи историја може осветлити на сасвим посебан и подстицајан начин. О познавању историје које је, Наоми Волас сматра, потребно сваком човеку и сваком уметнику, писао је и Т. С. Елиот, истичући Шекспира као уметника са посебно развијеним историјским чулом. Како Елиот каже, разумевање историје је неопходно зато што: „помаже аутору да стекне најјаснију свест о месту и времену у којем живи“, и зато што познавање историје подразумева и свест о томе да „прошlost није прошла, већ да је присутна и у садашњости“. (Елиот 2004: 109)

Слично поимање историје негује и британски уметник Џон Берцер (1926-2017). У интервјуу у програму *Newsnight*, из 2011., на питање новинара да ли му смета етикета марксисте која му се приписује, Берцер је одговорио:

„Ја не поричем да сам марксиста, већ се отворено тако декларишем. Под тим подразумевам разумевање историје које ми је читање Маркса још из млађих дана у значајној мери омогућило, као и разумевање наше позиције у историји, разумевање онога што морамо да осмислимо као будућност, визије људског достојанства и правде. (...) Ако погледамо шта се дешава са светом (...), све те одлуке донете са једним приоритетним циљем (...) а то је нагомилавање, непрекидно нагомилавање профита, ако тако гледамо на стварност Марксово учење и не делује баш тако застарело.“¹⁷⁷ (Берцер 2011а)

Gibbon, that the rapid conquest of paganism by Christianity had disintegrated Rome from within and prepared it to fall an easy victim to the invading and immigrating barbarians. It enraged them further by giving much less space than usual to Judea and Christendom, and by speaking of China, India and Persia, and of their faiths, with the impartiality of a Martian; (...) Europe suddenly became conscious of itself as the experimental peninsula of a continent and a culture greater than its own. How could it forgive a European for so unpatriotic a revelation? The King decreed that this Frenchman who dared to think of himself as a man first and a Frenchman afterward should never put foot upon the soil of France again.“ (Дуран 1933: 240-244)

¹⁷⁷ У оригиналу: „I have claimed myself to be a Marxist, it’s not something I deny. What I mean by that is that reading Marx, from a very early age, helped me enormously to understand history, and therefore to understand where we are in history, and therefore to understand what we have to envisage as a future, thinking about human dignity and justice. (...) If we look at what is happening to the world (...), all those decisions made in the name of one

Сличну одбрану ангажованог стваралаштва, као одговор на наслеђену историју и вид борбе против њених неправди, изнео је у својој Нобеловој беседи и Пабло Неруда. Неруда каже:

„Наследили смо ове оштећене животе људи који са собом вуку терет вековног страдања. (...) Многи писци (попут мене) одбијају да учествују у нечасном пљачкању које се дешавало у прошлости, пљачкању свега онога што су тамни богови одузели од америчких (домаћих) народа. (...) Ја верујем у Рембоово визионарско пророчанство да ћемо „у зору, наоружани горећим стрпљењем, доћи до блиставих Градова“ (...) Веровао сам у човека. Никада нисам изгубио наду. (...) Само са горућим стрпљењем можемо освојити блистави Град који ће подарити светлост, правду и достојанство целом човечанству.“¹⁷⁸ (Неруда 1971)

Као и сви поменути аутори, припадници традиције „опасних грађана“, Воласова је створила један значајан драмски опус сачињен, без изузетка, из дубоко ангажованих комада. „Ја дубоко верујем у човекову трансформацију“, рекла је у интервјуу са Тонијем Кушнером (Ворлики 1998: 258, 259), и одбила да прихвати, како у истом интервјуу каже, да човек може бити суштински злобно и деструктивно биће без икакве наде у његов преображај. Лично је у стваралаштву Воласове увек политичко. Она не пише само о „ружама, узвишеној љубави и вечној чежњи“ (Неруда 1971), већ у своја дела инкорпорира, као и Неруда, опис људског положаја и стања цивилизације у којој се савремени човек налази, наследивши „оштећене животе људи који са собом вуку терет вековног страдања.“ (Неруда 1971)

У закључку, о узроцима и облицима настајања ангажоване драме у Америци, можда је корисно упоредити ставове Наоми Волас са манифестом о револуционарном позоришту

priority (...), of increasing, ever-increasing profit, at that moment Marx doesn't seem quite so obsolete, does he?“ (Берцер 2011а)

¹⁷⁸ У енглеском преводу одломак из Нерудине Нобелове беседе гласи: „We have inherited this damaged life of peoples dragging behind them the burden of the condemnation of centuries. (...) Many writers (like me) refuse to share the dishonour and plundering of the past, of all that which dark gods have taken away from the American (indigenous) peoples. (...) I believe in this prophecy of Rimbaud, the Visionary (who said) ‘In the dawn, armed with a burning patience, we shall enter the splendid Cities.’ I (...) had put my trust in man. I never lost hope. (...) Only with a burning patience can we conquer the splendid City which will give light, justice and dignity to all mankind.“ (Неруда 1971)

које је амерички песник и драмски писац Амири Барака написао, 1965. године, када је њој било само пет година. Још од тог Баракиног текста сврха ангажованог позоришта, по њему, али и многим њему сличним ангажованим ауторима, је борба против лажног јаства које је систем у белог човека усадио.¹⁷⁹ Барака предлаже следеће дефиниције таквог позоришта:

„Револуционарно позориште мора да изнуди промену, мора да у њему самом буде садржана промена. (...) Револуционарно позориште мора да ОГОЛИ! Мора да прикаже каква су изнутра та људска бића, мора да продре у њихове црне лобање. Белци ће устукнути пред овим позориштем зато што их оно мрзи. Због тога што су они утренирани да мрзе. Револуционарно позориште их мора мрзети због њихове мржње. (...) Револуционарно позориште их мора подучити њиховој смрти. Мора њихова лица распорити да би у њих продрели огорчени вапаји сиромашних. Оно их мора подучити тишини и истини која се у њој налази. Оно мора убити сваког Бога који није Бог здравог разума. (...) Револуционарно позориште мора Оптужити и Напасти све оно што заслужује да буде оптужено и нападнуто. Оно мора Оптужити и Напасти зато што је то позориште Жртва. Оно, очима жртве, упира поглед у небо, и подстиче жртве да потраже снагу у својим умовима и телима. (...) Револуционарно позориште мора узети снове, и начинити их стварним. Оно мора издвојити из историје оно што се циклично и ритуално понавља као реалност.“¹⁸⁰ (Барака 1965)

У духу позива Наоми Волас да се на сцени појаве они којима је то заиста потребно (Волас 2013), Барака каже да позориште мора бити позориште жртва, и придружује се Боаловом ставу да позориште, као што сам наслов Боалове књиге каже, мора бити „позориште потлаченог“. (Боал 2008) Његов став је сличан Фреиреовом схватању да се систем може

¹⁷⁹ Године 2014. Даглас Керн (Douglass Kern) је одбранио занимљив докторат о Баракиним позоришним комадима, насловљен *Убијање у име борбе: револуционарно позориште Амири Бараке (Killing in the Name of Struggle: Amiri Baraka's Revolutionary Theatre)*.

¹⁸⁰ У оригиналу: „The Revolutionary Theatre should force change, it should be change. (...) The Revolutionary Theatre must EXPOSE! Show up the insides of these humans, look into black skulls. White men will cower before this theatre because it hates them. Because they have been trained to hate. The Revolutionary Theatre must hate them for hating. (...) The Revolutionary Theatre must teach them their deaths. It must crack their faces open to the mad cries of the poor. It must teach them about silence and the truths lodged there. It must kill any God anyone names except Common Sense. (...) The Revolutionary Theatre must Accuse and Attack anything that can be accused and attacked. It must Accuse and Attack because it is a theatre of Victims. It looks at the sky with the victims' eyes, and moves the victims to look at the strength in their minds and their bodies. (...) The Revolutionary Theatre must take dreams and give them a reality. It must isolate the ritual and historical cycles of reality.“ (Барака 1965)

променити само ако је образовање утемељено у „педагогији обесправљених“. (Фреире 2005) Наоми Волас, која је и уметник као Барака, и педагог, као што су Фреире и Боал, заступа идентичан став, и стаје, како су и Ками и Зин инсистирали, на страну жртава, а не крвника. Воласова наглашава да о жртвама, онима који се на сцени до сада нису појављивали, пише јер су жртве већина становништва на планети. То је, како она каже, „осамдесет посто људи који, не само да немају приступ Интернету, већ им у животу није било омогућено да обаве ни један једини телефонски разговор“; то су људи чија је крв текла из вена историје јер нису припадали обезбеђеној мањини привилегованих. (Волас2008) О тим људима ангажовано позориште мора да пише управо зато што их мејнстрим позориште и медији или искључују, или демонизују и приказују стереотипно. (Волас 2008, Волас 2013)

Стереотипно приказивање, како Барака каже, ствара искривљену слику света и доводи до схватања, примера ради, да су не-Европљани инфериорни људи. Таква свест се усађује у „црне лобање белаца, које треба уништити“, сматра Барака, и „које позориште треба подучити како да доживе смрт“ јер једино кроз симболичну смрт, смрт лажног јаства, не само тлачитељи, већ и потлачени, могу да буду ослобођени мржње, предрасуда, лажи и свеколиког утицаја културе доминације којом су кроз мејнстрим позориште и популарну културу затровани. Барака се слаже са Артуром Милером (2000) када закључује да револуционарно позориште не сме бити место које, попут комерцијалног (бродвејског) позоришта, приказује уморне животе белаца или бескорисне теме као што је штетност белог шећера за здравље. (Барака 1965) Позориште не сме бити сведено на пуку забаву, ескапизам и одмор од свакодневице бродвејске или било које друге публице. Оно мора бити храна за оне којима је храна потребна („it must be food for those who need food“). Барака, притом, мисли на духовну храну, осећајући, као и Мартин Лутер Кинг, да је свим расположивим средствима потребно одупрети се антидуховном материјализму западне цивилизације која злоупотребљава религију као привид духовности који треба да прикрије чињеницу да у име такозваног хришћанства у чијој је основи љубав шаље своје војнике по целом свету, не да воле, већ да немилосрдно убијају људе другачије боје коже. (Барака 1965) Револуционарно позориште би стално радило на ширењу свести и било би против свега што ширење свести спречава или му се супротставља. Барака цитира Витгенштајнову тврдњу да су етика и естетика исто, па по том критеријуму бродвејско,

нереволуционарно позориште сматра реакционарним позориштем које одсликава духовне вредности америчког „светогрдног друштва.“ (Барака 1965) Везу између етичког и естетског прекидају управо реакционарни уметници, сматра Барака, који инсистирају на естетици и одбијају да се сматрају политички ангажованим писцима зато што политички ангажовани већ јесу, потпуно усаглашени са духом и вредностима фашистичке и расистичке беле Америке која је на власти и коју они у својим делима некритички промовишу.

Као што Наоми Волас храбро истиче да се не стиди, већ је поносна на то што је политички ангажовани писац (Волас 2003), тако и Барака истиче да позориште и те како мора бити пропаганда, али не попут оне коју ствара комерцијално позориште, чије представнике Брака, због улоге коју имају у замагљивању неправде, назива супер буржујима и прикривеним фашистима, већ смела пропаганда која се обраћа лепоти људског ума („daring propaganda for the beauty of the Human Mind“). (Барака 1965) Допирањем до људског ума, и обраћањем Здравом Разуму (Барака 1965), позориште, које је и само произашло као пројекција људске душе (Барака 1965), може поново осмислити и променити стварност која је неприхватљива. Тако Баракино револуционарно позориште представља вид борбе за редифиницију појма стварности како би се у тај појам укључили сви људи и сви догађаји које званична историографија није сматрала достојним помена. Важно је истаћи да се Баракино револуционарно позориште, због оваквих ставова, надовезује на историју револуције у позоришту о којој је писао Рејмонд Вилијамс. Као што су Ибзен и Стриндберг приказивали буржоаске собе и салоне да би показали како је прави, целовит, креативан живот у њима немогућ, тако и Барака каже у свом тексту да ће у револуционарним драмама „собе за аристократску забаву“ („drawing rooms“) (које су некада биле замке) постајати собе у којима се праве, истините ствари могу рећи о правом, истинском свету. Као и многи други уметници, Барака је промену свести до које уметност може да доведе поредио са буђењем, и слично Нортропу Фрају, а за разлику од Фројда, сматрао да је уметност сан о бољем свету који сањају будни и свесни људи. То је сан који педесет година касније кроз своје драме сања и Наоми Волас.

2.3 Наоми Волас и политички ангажована драма у Великој Британији после Другог светског рата

Иако је Наоми Волас Американка, она већ дуже времена живи у Британији, што је можда и разлог због којег је укључена у антологију *Гнев и разлог (Rage and Reason, 1997)*¹⁸¹, у којој се, поред ње, налазе и интервјуи са још деветнаест савремених британских драмских списатељица. Британци је сматрају својим представником, и, како и сама истиче у интервјуу са Вивијен Горник (1997), њеним делима су се озбиљније бавили и приказивали их управо Британци. У интервјуу објављеном у збирци *Гнев и разлог* Воласова о свом стваралаштву каже следеће:

„У америчком позоришту је било невероватно много приказа дисфункционалних породица. (Насупрот томе), ја настојим да осветлим везу између дисфункционалне породице и дисфункционалног друштва. Постоји та уврежена идеја да је породица основа свега, и ако у породици нешто крене лоше, из ње излазе поремећени људи који уназађују друштво. Ја мислим да је ситуација обрнута, и да је управо проблем у друштву које је деструктивно према породици. (...) У већини случајева о којима лично сведочимо открива се истина да је заправо капиталистичко друштво дисфункционално, као систем који обезбеђује благостање мањини (а не већини). (Имајући на уму све ово) право је чудо то што сви не постану чудовишта.“¹⁸² (Стивенсон, Лендриц: 1997: 166)

Оваква њена изјава може послужити као добар увод у њен однос према савременој британској драми, односно према драмским писцима који, слично њој, у својим драмама

¹⁸¹ Поред збирке *Гнев и разлог: драмске списатељице о драмском писању (Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting, 1997)*, Хајди Стивенсон, Наташе Лендриц (Heidi Stephenson, Natasha Landridge) којом је обухваћен и интервју са Наоми Волас, значајне су и друге британске антологије као што су *Након Брехта: британско епско позориште (After Brecht: British Epic Theatre, 1994)* Жанел Рејнелт (Janelle Reinelt), *Џон Мекгра: тумарање огољених мисли (John McGrath: Naked Thoughts That Roam About, 2002)* Надин Холдсворт (Nadine Holdsworth), *Драма и теорија: критички приступи савременој британској драми (Drama+Theory: Critical Approaches to Modern British Drama, 2001)* Питера Бјуза (Peter Buse), као и већ поменута збирка Сенди Крег *Снови и деконструкција* (1980).

¹⁸² У оригиналу: „In terms of American theatre there's been a tremendous amount of dysfunctional families. I'm interested in making a link between a dysfunctional family and a dysfunctional society. There's this idea that the family is where it all starts and that if the family goes wrong messed-up people are sent out into society and then they mess up society. I think it's the other way round. We've got society that in some ways is destructive towards the family (...). Capitalist society is dysfunctional for the majority of us. It's a system that provides only for a minority. That we all don't turn out monsters is a miracle.“ (Стивенсон, Лендриц: 1997: 166)

критички анализирају савремено британско друштво. Међу њима, свакако се истиче Харолд Пинтер, којег она у својим предавањима и у тексту „Писање као прекршај“ препоручује. Штавише, његова Нобелова беседа „Уметност, истина, политика“ може се сматрати инспирацијом и моделом за њене програмске текстове из 2008. и 2013. године. И Пинтер и Воласова пишу зато што осећају нелагодност у сопственој култури, и незадовољство дефиницијама реалног на којима она почива. Оно што се назива реалним, што се приказује и препоручује, само је селективан, непотпун, и тенденциозан приказ свега што се у друштву и међу људима и народима заправо дешава. То је разлог због којег и Пинтер и Воласова своје текстове започињу инсистирањем на борби за истину и истину стављају у први план, као врховни принцип ангажоване уметности и ангажованог делања. Плуралитет истина, као вид борбе против догматизованог мишљења, може постојати, како Пинтер каже, у тумачењу књижевног дела, па и његових драма, али не у тумачењу стварности. Плуралитет тумачења онога што се дешава у стварности најчешће је стратегија помоћу које се истине замењују политичким лажима које одговарају елитама на власти. Због личног интересовања за историју, које су неговали, и Пинтер и Воласова су свесни да се, као што је приказано у Орвеловом роману *1984.*, у политичком вокабулару лаж сервира уместо истине, чиме се реалност изврће наглавачке, па рат постаје борба за мир, ропство се продаје као ослобађање и слобода, а незнање маса претвара у снагу на којој друштвени системи почивају.

Ову своју тезу Пинтер у Нобеловој беседи потврђује анализом америчке спољне политике од 1945-2005. Осећа потребу да то учини зато што се, како каже, о стаљинистичким злочинима зна све, а о злочинима које је у истом периоду починила Америка, ништа. Међу примерима које наводи, посебно се осврће на Никарагву, и на политичке лажи помоћу којих су напредни друштвени модели, попут сандинистичког из 1979. године, приказани у негативном светлу (као марксистичко-лењинистичка субверзија), а америчке субверзивне терористичке акције у тој, и у другим земљама Средње Америке, у позитивном светлу, као ослободилачке. „Да би политичари освојили власт и одржали се на њој, потребно је“, каже Пинтер, „да људи живе у незнању, у непознавању истине, истине о њиховим сопственим животима“. Због таквих потреба политике која светом влада „живимо окружени дебелим покривачем лажи којима се хранимо.“ (Пинтер 2005) Тако, због успешне америчке пропаганде, до јавности није стигла

чињеница да је америчком подршком контрашима уништен систем бесплатног школовања, бесплатног лечења, систем расподеле земље сиромашним сељацима, који су у Никарагви увели сандинисти, а Воласова у свом тексту (2013б) подсећа да се слични реакционарни програми спроводе и у самој Америци против бесплатног образовања, јавних библиотека, синдиката, против сиромашних, против здравствене заштите жена, против имиграната, против свега што „је ослобођено фундаментализма на којем почива мотив профита“.

И Пинтер и Воласова преиспитују негативну конотацију коју на Западу има термин „комунизам“. Пинтер то чини у Нобеловој беседи, Воласова у својим интервјуима и драмама (нпр. *Људи усахлих снова*). Пинтер се пита због чега је убијен архиепископ Ромеро, заједно са још седамдесет пет хиљада становника Сан Салвадора, и проналази разлог управо у томе што су од стране северног суседа окарактерисани као комунисти, као они „који су се усудили да преиспитају статус-кво, односно бескрајно сиромаштво, болести, деградацију, угњетавање, на које су дотада у Сан Салвадору многи самим рођењем били осуђени“.

Поред интервенција у Латинској Америци и Пинтер (у беседи) и Воласова (у оба програмска текста) критикују америчку и енглеску империјалну политику и према Блиском истоку. По речима Пинтера, та политика је људима у блискоисточном региону донела „мучења, касетне бомбе, осиромашени уранијум, безброј насумичних убистава, беду, деградацију и смрт“, акције које су светској јавности приказиване као „доношење слободе и демократије Блиском истоку“. Пинтер разоткрива сву прљавштину медијске манипулације којом се „глобална примена силе маскира као универзално добро, и то помоћу бриљантне, досетљиве, углавном успешне хипнозе“: енглески председник ће пољубити малог Ирачанина и сликати се за медије који ће насловити слику „захвални дечак“, али исти тај председник се неће сликати са четворогодишњим Ирачанином који је у рату изгубио обе руке, и чију породицу је разнео пројектил, „нити са телом неког другог осакаћеног детета, нити са било којим крвавим телом. Крв је прљава. Она ти прља кошуљу када држиш искрени говор за телевизију“, каже Пинтер.

Пре него што је Воласова почела да се бави непотребним и неприхватљивим, политиком изазваним, смртима, Пинтер је говорио о злочиначким догађајима који се 'нису десили' зато што медији нису извештавали да су се десили, о „смртима које не постоје (...), о телима која се не пребројавају“. Оба аутора говоре и о неминовној несрећи на страни

нападача, која се такође прећуткује: о погинулим и обогаленим америчким војницима о којима се САД не брине. „Обогалени труле у својим креветима, неки до краја живота. Тако, мртви и обогалени труле, у различитим врстама гробова“, закључује Пинтер, што нас подсећа и на причу о америчком ветерану који се по повратку из Корејског рата постепено гушио до смрти, причу на коју се Воласова често осврће и предочава је јавности¹⁸³. И Пинтер и Воласова су дубоко потресени због бомбардовања цивила у ратовима, и обоје у својим текстовима цитирају песнике који се баве том тематиком, Пинтер Пабла Неруду, а Воласова Рендала Церела и Едварда Бонда.¹⁸⁴ Оба аутора у својим текстовима призивају савест и потенцирају обавезе које она намеће када функционише као неурушени „морални сензибилитет“ свих људи а посебно писаца. Пинтер беседу закључује тврдњама које се поклапају са суштином свих каснијих текстова Наоми Волас:

„Упркос непрегледном пољу могућности, верујем да се над свима нама као грађанима надвија пресудно задужење да постојано, не застрањујући, жестоком интелектуалном одлучношћу, дефинишемо праву истину наших живота и наших друштава. Штавише, то нам је обавеза. Ако та одлучност изостане из наше политичке визије, изгубићемо сваку наду да поново вратимо оно што смо скоро потпуно изгубили – наше људско достојанство.“¹⁸⁵ (Пинтер 2005)

Сродну концепцију политички ангажоване драме и позоришта Наоми Волас препознаје и у стваралаштву британске ауторке Керол Черчил (1938-). Њихове драме се веома често баве сличним темама, а можда их највише повезује способност да са жртвама колонијалних ратова саосете, да кроз своје драме испричају њихову, аутентичну, непрерађену верзију историје, како би се допрело до што већег броја људи и свету предочила, не само алтернативна историја, већ и могућност и неопходност алтернативне

¹⁸³ У програмском тексту (Волас 2013б) и у филму *Пси са травњака*.

¹⁸⁴ Важно је напоменути да је Харолд Пинтер говорио о бомбардовању Ниша 1999. на предавању које је одржао на Универзитету у Фиренци (2001), што је забележено у књизи *Разни гласови: проза, поезија, политика од 1948-2005. (Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005, 2005)*, а о томе је и раније, 2000. говорио на предавању одржаном на Универзитету у Солуну.

¹⁸⁵ Превод Игора Бурића. У оригиналу: „I believe that despite the enormous odds which exist, unflinching, unswerving, fierce intellectual determination, as citizens, to define the *real* truth of our lives and our societies is a crucial obligation which devolves upon us all. It is in fact mandatory. If such a determination is not embodied in our political vision we have no hope of restoring what is so nearly lost to us – the dignity of man.“ (Пинтер 2005)

будућности. И Воласова и Черчилова саосећају са страдањем Палестинаца и њихове деце и изражавају солидарност са њима (Воласова у најновијем путовању жена активисткиња бродом до Газе, бродом који је израелска војска напала). Као и Наоми Волас у бројним драмама, Черчилова се Палестином бави у драми *Седморо јеврејске деце* (*Seven Jewish Children*, 2009) и кроз главни мотив у десетоминутној драми, дилему да ли деци, на којој 'будућа историја' почива, треба рећи истину или не, разоткрива да су прекрајање историје и цензура над истином главни идеолошки механизми и слуге савременог империјализма. Драма се састоји из монолога који казује једна глумица / наратор која, кроз седам слика, говори о седамдесет година дугом периоду, почевши од холокауста који су Јевреји претрпели у Европи па до израелског напада на Газу 2008. Јунакиња преузима улоге разних одраслих Јевреја који се двоуме да ли да прећуте или да својој деци испричају истину о злочинима чије су жртве били у Европи, али и о злочинима за које су као починиоци данас одговорини у Израелу. Драма такође спомиње насиље које су починиле жртве у очајничком напору да се одупру освајачу, самоубилачке нападе Палестинаца и Хамасово одбрамбено ракетирање. (Черчил 2009) Као што се Хамас бори у Палестини, тако су се и алжирски револуционари, које је психијатар Франц Фанон подржавао, на разне начине борили против француских колонијалиста током Алжирског рата. И Воласова и Черчилова истичу Фанонов значај за право разумевање историје и прављење разлике између стварности посматране из угла жртава, и стварности коју колонијалисти фабрикују. Воласова га спомиње у интервјуу за часопис *Сцена*, а Черчилова по његовој студији *Презрени на свету* пише драму *Болница у доба револуције* (*The Hospital at the Time of the Revolution*, 1972).

Када приказују страдања колонизованог народа, ове ауторке посебну пажњу посвећују страдању жена и деце. Тако Воласова у драми *Ништа тако хладно* (2009) износи чињенице о страдању авганистанских девојчица и жена, не само од метака освајача, већ и од исламског фундаментализма потпомогнутог америчким интервенционизмом. Драму *На седмом небу* (*Cloud Nine*, 1979), написану крајем седамдесетих, Черчилова смешта у контекст енглеског колонијализма у Африци у деветнаестом веку, бавећи се, поред страдања црнаца у Африци, и насиљем које се у породицама колонијалних елита спроводи над женама и децом у име службе колонијалним интересима којима сви чланови породице морају бити подређени. Ове драме сведоче, не само о континуитету

колонијализма, већ и о његовим коренима које Черчилова недвосмислено приписује патријархату. У драми *На седмом небу* Черчилова се осврће на матријархалну прошлост човечанства у којој су поштована женска божанства, годину дана након што је у драми *Винегар Том* (1978) показала како су жене у Енглеској, у Европи седамнаестог века, спаљиване као вештице. Доба мрачњаштва, којим се Черчилова бави, било је у духу цивилизацијског обрта којим је патријархат у Европи устоличен, о којем говоре многи археолози и антрополози које спомиње ова дисертација.

И британски историчар уметности и писац, Џон Берцер, међу чијим драматизованим делима се истиче веома успешна и много награђивана представа *Три живота Луси Кабро*,¹⁸⁶ изведена на Битефу 1996. на којем је добила награду „Гранд при“, заслужује да се спомене као представник британског ангажованог позоришта које инсистира на истини, на откривању реалности у којој испод „дебелог покривача политичких лажи“ (Пинтер 2005) савремени човек заправо егзистира. Берцер је 2003. године, забринут због предстојеће инвазије на Ирак, написао текст „Записано у ноћи: бол који осећам јер живим у садашњем трнутку“ („Written in the Night: The Pain of Living in the Present World“), у којем, као и Пинтер, говори о злоупотребљеном језику који је у служби извртања истине, „о дискурсу тираније“ који је заправо „шифровани бандитски језик у којем свака реч означава своју супротност“.¹⁸⁷ „Заједно“, истиче Берцер, „морамо да повратимо украдене речи (...) и да одбацимо безочне еуфемизме тираније“. (Берцер 2003) Када Наоми Волас каже да млади писци морају да идентификују како „начини гледања“ („ways of seeing“) (Волас 2008) предодређују оно што за њих постаје реалност, односно да морају да постану свесни утицаја друштва и културе на одлуке које доносе током писања, она цитира овог аутора. Берцер је 1972. године показао да је његов начин гледања на стварност усмерен искључиво ка откривању оних истина које се као део политичких манипулација скривају, те је, када је преузимао Букерову награду за роман *Ци (G.)*¹⁸⁸,

¹⁸⁶ Представу је извела позоришна група „Theatre de Complicite“ која припада групи прогресивног позоришта у Британији. У нашој земљи је 2012. године објављено издање *Липара: часописа за књижевност, језик, уметност и културу*, тематски насловљен *Књижевност и активизам*, у којем се налазе текстови о активизму многих савремених уметника међу којима је и Џон Берцер.

¹⁸⁷ Берцер мисли на термине као што су: глобализација, постмодернизам, комуникацијска револуција, економска либерализација. (Берцер 2003)

¹⁸⁸ Роман *Ци*. приказује нормализовано, и тако, готово невидљиво угњетавање жена у Европи двадесетог века. У поменутом награђеном роману, написаном када је активизам аутора још био у зачетку, узроци страдања у савременом свету се проналазе у самом патријархату, на коме је и изграђена европска

изазвао скандал када је подсетио да је њен новчани фонд део стотридесетогодишње робовласничке и колонијалне експлоатације Кариба од стране Букерових, и јавно изрекао да ће део новца од награде поклонити британском огранку Црних пантера, а део инвестирати у писање књиге *Седми човек: сезонски радници Европе* (*A Seventh Man: Migrant Workers in Europe*, 1975) о мигрантима који, као жртве новог облика робовласничке експлоатације, раде у земљама Западне Европе. Берцер је оваквим чином показао да поседује све оне атрибуте о којима је говорио Харолд Пинтер, морални сензибилитет и савест, који га стављају на страну потлачених жртава, а не на страну њихових експлоататора, и да, исто као и Адријана Рич, нема никакву намеру да дозволи да се иза претензија бриге о уметности коју уметничке награде за њега означавају заправо спроводи апологија суштински неправедног и непоштеног статус-квоа.

Као и Воласова у тексту „Писање као прекршај“, Берцер у књизи *Начини гледања* (*Ways of Seeing*, 1972), која је претворена и у Би-Би-Сијеву серију, приказује механизам сакривања, изопачавања и маскирања истине уз помоћ медија чији је циљ манипулација. Берцер показује да је улога маркетиншких трикова да раднике непрестано одвраћају од везе са садашњошћу и реалном ситуацијом у којој живе, и на којој Берцер инсистира (2001), и нуде им фантазије и маштарије о бољем, успешнијем животу које никада неће бити задовољене у реалности. Конзументство које се радницима нуди, истиче Берцер, омогућава да они буду, не само двоструко експлоатисани, и као радници (капиталистичког система) и као купци (његових производа), већ и лишени свести о неопходности да се политичким ангажманом изборе за промену таквог система. (Берцер 1972) Скоро четрдесет година касније, и Берцеров есеј „Станари затвора“ („Fellow Prisoners“), објављен у часопису *Герника*, објављен 2011. бави се сличном темом која се може повезати са оценама положаја радничке класе у драмама Наоми Волас. Берцер у том есеју показује савремене људе који свој положај у животу треба да прихвате као богом дан и непроменљив, те се, како Берцер каже, они осећају као међусобно завађени „станари

цивилизација. У свим драмама Наоми Волас се могу пронаћи потврде ове Берцерове тезе коју веома детаљно развија Ријана Ајслер у студији *Путир и оштрица*. Због значаја који има за њено стваралаштво, Воласова два пута цитира Берцера у тексту „Писање као прекршај“. Филм *Спектар наде* (*The Spectre of Hope*, 2002), који бележи Берцеров разговор са бразилским фотографом Себастиаом Салгадом, приказује Салгадове слике које сведоче о најсавременијим видовима патријархата, о масовном страдању људи у Африци и другим деловима света од сиромаштва и ратова изазваних похлепом мултинационалних компанија.

затвора“ који и не слуте да постоје „чувари затвора“ који такво њихово стање духа и тела изазивају и одржавају.¹⁸⁹ Међутим, такво стање, по Берцџеру, никада не може бити дефинитивно. О отпору таквој ситуацији, у збирци *Облик џепа (The Shape of the Pocket, 2001)*, објашњавајући смисао наслова своје књиге, Берцџер каже:

„Цепови о којима говоримо су мали цепови побуна. Цеп се формира када се двоје или више људи у нечему сложи. Побуна је усмерена против новог светског економског поретка. Људи који долазе до истог закључка су читалац, ја и они о којима се у есејима говори – Рембрант, творци пећинских цртежа из доба палеолита, сељак из Румуније, древни Египћани, експерт за усамљеност у некој хотелској соби, пси у зору, човек који се укључује у радио-програм. И, сасвим неочекивано, размена информација до које долази оснажава сваког од нас у вери да са оним што се дешава у данашњем свету нешто није у реду, и да оно што се о њему говори је (гнусна) лаж. Никада нисам написао књигу са таквим осећајем неопходности хитног деловања“¹⁹⁰ (Берцџер 2001)

Писање о заборављеној историји, о истинама које званична историја прећуткује или изобличава, о „цеповима побуна“, којима се Наоми Волас кроз цело своје стваралаштво бави, карактеристично је и за Тренора Грифитса (1935-), драмског писца и сценаристе, активног на филму и телевизији од шездесетих. Грифитс, као и Берцџер, критичко преиспитивање историје сматра кључном за разумевање садашњости, и своје бављење

¹⁸⁹У песми „Господари“ („The Lords“, 1970) Џим Морисон каже:

„Господари нас сликама умирују. Дају нам књиге, концерте, галерије, представе, биоскопе. Нарочито биоскопе. Помоћу уметности нас збуњују, заслепљују, и у ропство одводе. Уметношћу су окићени зидови нашег затвора, њоме смо ућуткани, преусмерени, доведени у стање равнодушности.“
У оригиналу: „The Lords appease us with images. They give us books, concerts, galleries, shows, cinemas. Especially the cinemas. Through art they confuse us and blind us to our enslavement. Art adorns our prison walls, keeps us silent and diverted and indifferent.“

¹⁹⁰ У оригиналу: „The pocket in question is a small pocket of resistance. A pocket is formed when two or more people come together in agreement. The resistance is against the inhumanity of the New World Economic Order. The people coming together are the reader, me, and those the essays are about—Rembrandt, Paleolithic cave painters, a Romanian peasant, ancient Egyptians, an expert in the loneliness of a certain hotel bedroom, dogs at dusk, a man in a radio station. And unexpectedly, our exchanges strengthen each of us in our conviction that what is happening in the world today is wrong, and that what is often said about it is a lie. I’ve never written a book with a greater sense of urgency.“ (Берцџер 2001)

ранијим епохама и догађајима у драмама које је написао дефинише као „покушај да се истраже дијалектички конфликти који су постојали у прошлости, да би се из њих извукла енергија за будућност“. (Патерсон 2006: 72) Као и код Наоми Волас, у стваралаштву Грифитса присутан је левичарски, гневни оптимизам, те он, насупрот званичној европској историји, која се, како Волтер каже, „састоји из церемонија, чињеница и споменика, нагомиланих да докажу да су лажи истина“ (наведено у Дуран 1933: 241), у својим делима приказује борбу великих револуционара као што су амерички социјалиста Џон Рид, енглески мислилац Томас Пејн, италијански комуниста Антонио Грамши. Воласова, са друге стране, надахнута делима као што су Грифитсова, приказује историји познате личности, али и бунтовнике чија имена историја не бележи. Као и Воласова, Артур Милер, Берцер и многи други, Грифитс се бавио забрањеном темом-комунизмом, у драми *Окупације* (мисли се на радничко запоседање фабрика, а термин се недавно користио и за догађаје попут „Оскуру Wall Street“ и сличних), и филму *Црвени (Reds, 1981)*. Може се истаћи веза између драме *Град кланица* и Грифитсових *Окупација*, јер оба дела, која се баве фабрикама, на сличан начин приказују до ког степена је човек деградиран и злоупотребљен у систему фанатичних капиталиста који, да парафразирамо Адријану Рич (2008: X), својим нељудским оком посматрају човека као нељудски објекат.¹⁹¹ Лик капиталисте у Грифитсовим *Окупацијама* каже „Маркс потцењује нашу страст (за поседовањем)“ (наведено у Патерсон 2006: 72), слично Едварду Бонду, који се ратничким фанатизмом владара света бави у драми оправдано насловљеној *Страст (Passion, 1971)*. И Наоми Волас показује да су страст капиталиста за влашћу и страст освајача једна иста страст,¹⁹² најексплицитније у драми *Једну буву поштеди* у којој су власници енглеских рудника у исто време и главни заговорници рата, те да због њихових интереса сиротиња

¹⁹¹ Црна драмска списатељица из новије генерације енглеских писаца која је утицала на Наоми Волас је свакако Деби Такер Грин (Debbie Tucker Green). Ова ауторка се бави проблемима црнаца, не само у Енглеској, већ и у читавом свету. Њен комад *Насумично (Random, 2008)* говори о убијеном црном тинејџеру, а комад *Истина и помирење (Truth and Reconciliation, 2011)* о периоду од 1976. до 2007. године, о пет ратом захваћених земаља и у њима сукобљеним странама које покушавају да дођу до истине и одговорности. (Билингтон 2011) Комад *Насумично* би се могао поредити са драмом Наоми Волас *И ја и ћутање* у којем је црни младић такође убијен током пљачке, док је драма *Истина и помирење* тематски блиска драмама *Доба невиности*, *Између овог даха и тебе*, *Ништа тако хладно*, у којима Воласова покушава да кроз суочавање зараћених страна у конфликту на Блиском истоку дође до пута који би водио ка помирењу.

¹⁹² Драма Керол Черчил *Сопственици (Owners, 1972)* показује да страст за поседовањем, уколико се у друштву стимулише, прераста у жељу, не само за власништвом над људским радом, о којем говори Грифитс, и власништвом над територијама других земаља, о чему говори Бонд, већ и у патолошку страст за поседовањем самих људи као појединаца, страст иначе већ позната историји као пракса робовласништва.

страда, не само у дубинама рудника, већ и у ратној краљевској морнарици у коју су силом регрутовани. Међу новијим комадима које је Грифитс написао налази се и драма о Палестини, његов коментар на уништавање избегличког логора у Џенину (Jenin) у којем су булдожерима, сличним онима који су коришћени за рашчишћавање лешева из Аушвица и других конц-логора, са те локације збрисани Палестинци, жене и деца, који су у време напада тамо, у својим скровиштима спавали.¹⁹³ Писањем о оваквим темама Грифитс се придружује протестима које су изражавале и Наоми Волас и Керол Черчил.

Ангажовани писци често су се окупљали и деловали у склопу великих међународних акција: Наоми Волас је драму *Свет који ишчезава* написала за пројекат „Замисли: Ирак“ (2001), који је организовала уметничка мрежа „Refuse and Resist“ у којем је и Тревор Грифитс учествовао са драмом *Станица за Камиле (Camel Station)*. Слично њима, за пројекат „Кампања за нуклеарно разоружавање“ (CND), која одсликава активизам седамдесетих, Едвард Бонд је написао драму *Страст* (1971), која на хумористичан начин критикује опседнутост владара деструкцијом, њихову жељу, или, како сам наслов каже, страст за ратовањем и уништавањем. Ерих Фром је цивилизацију којом владају такве страсти оправдано називао некрофилном. Да би појаснила како треба критички преиспитати постојећу ситуацију да би позитивне промене постале могуће, у свом програмском тексту из 2013. године (Волас 2013б) Воласова цитира Бондове стихове из збирке *Поезија и песме о позоришту (Theatre Poems and Songs, 1978)* у којима се преиспитује савремена организација друштва, као основа са које се развијају и милитаризам и све друге деструктивне друштвене праксе. Бонд пита:

„Како је друштво организовано?

На начин који би довео до људске среће?

Или у циљу остваривања профита

Где год је то могуће?¹⁹⁴ (наведено у Волас 2013б)

¹⁹³ Подаци о Грифитсовој недозвољеној и неприказаној драми о Палестини, која говори о прелажењу булдожерима преко шатора Палестинаца у избегличком кампу Џенин (Jenin) доступни на: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/putting-the-world-to-rights-trevor-griffiths-on-oliviers-dope-smoking-marxist-ranting-and-his-20-1767720.html>, приступљено 08. 10. 2016.

¹⁹⁴ У оригиналу: „How is society organized?

For the happiness of the people?

Or so that profit can be drawn

At as many points as possible?“ (наведено у Волас 2013б)

И Воласова и Бонд у својим делима приказују слике бруталности и насиља које се спроводи у савременом свету, али то не чине експлоататорски, ради привикавања на насиље и подстицања његовог даљег развоја, већ врло критички, истражујући његове узроке. Наоми Волас сама каже да је о феномену насиља доста научила од Бонда (Стивенсон, Лендриџ: 1997: 165) и слаже се са његовим ставом да је деструктивност људи последица друштвене неправде која је доведена до екстрема. У одбрани оспораване драме Саре Кејн *Разнесени* (1995) (која почиње тако што приказује универзитет опасан бодљикавом жицом, попут концентрационог логора, и која такође предочава апокалиптичну визију насиља), Едвард Бонд објашњава да насиље настаје тако што ауторитети упорно оправдавају и одржавају неправдни систем који рађа несрећне и очајне људе и корумпирано друштво у целини. Даљи економски притисци воде у губитак људских вредности, и настанак антисоцијалног понашања које прераста у „ирационалност и варварство.“ (Бонд 2015) На исти начин Воласова тумачи везу која постоји између насиља које врше појединци и насиља које је системско, те каже да је, имајући на уму околности у којима већина људи живи, право „чудо то што сви не постану чудовишта“. (Стивенсон, Лендриџ: 1997: 166)

За преглед ангажованог позоришта у Британији корисно је осврнути се и на студију Мајкла Патерсона *Стратегије политичког позоришта: драмски писци у послератној Британији*.¹⁹⁵ Патерсон у уводном делу студије дефинише политичко позориште у ужем смислу као врсту ангажмана који имплицира радикалну промену социјалистичког типа: укидање неправде и аутократије и успостављање демократичнијег система са равноправнијом расподелом богатства. (2006: 2) У том смислу он цитира Керол Черчил која каже да прижељкује децентрализовано, неауторитарно, комунистичко и несексистичко друштво у којем би људи спознавали своја осећања и сами контролисали своје животе. (наведено у Патерсон 2006: 4) Заједничка особина драмских писаца чије рано стваралаштво Патерсон анализира, и који су своје каријере започели после Другог светског

¹⁹⁵ У студији *Стратегије политичког позоришта: драмски писци у послератној Британији* Мајкл Патерсон анализира Брехтове позоришне стратегије и драмско стваралаштво Едварда Бонда, Керол Черчил, Тревора Грифитса, Арнолда Вескера, Џона Ардена, Хауарда Баркера, Хауарда Brentона, Дејвида Хера и Џона Мекграа.

рата¹⁹⁶, јесте њихова вера у то да ће публика, након одгледаног комада, доживети некакву промену, или барем увећати своју политичку свест. (Да се подсетимо да Амири Барака (1965) каже да је сврха позоришта ширење свести). „Можда ови комади неће излечити болесне, али ће свакако учврстити веру здравих у њихово здравље“ (5), цитира Патерсон Лесингову оцену Молијерових драма. Иако Патерсон у својој студији не спомиње Наоми Волас, она се добро уклапа у његове опште одреднице политичког позоришта. Као што је досад више пута наведено, Воласова у есеју „Писање као прекршај“ (2008) истиче да својим стваралаштвом жели да подстакне преображај на појединачном, личном плану, који би довео до мењања ширих друштвених токова, а у есеју „Отуђено време“ каже да нема ништа против тога што је сматрају политичким писцем.¹⁹⁷ Ако је Рејмонд Вилијамс написао студију *Драма од Ибзена до Брехта*, онда Патерсон инсистира на томе да су се савремени писци после Брехта угледали на Брехта. У анализи две различите струје развоја савремене драме, упоређујући Брехта са Пиранделом и Јонеском, Вилијамс је о Брехту рекао следеће:

„Објективно гледиште је код Брехта револуционарно и историјско: скучавање и разарање се показују, а онда и критички објашњавају. Субјективно-критичко (у делу Брехта) постаје објективно-критичко.“ (Вилијамс 1979: 390)

¹⁹⁶ У периоду после Другог светског рата десили су се бројни догађаји који су открили да са победом над Хитлером нису све негативне друштвене праксе искорењене. Примера ради, како Патерсон подсећа, у Британији је 1970. године на власт дошла конзервативна влада, влада која је увела праксу затварања и мучења осумњичених за тероризам у Северној Ирској, влада која се сукобила са рударима током такозване „зиме незадовољства“. У Америци је 1970. године Национална гарда убила четири студента који су протестовали против Вијетнамског рата. ЦИА је довела на власт корумпирани режиме у Латинској Америци, свргнула марксистички оријентисаног председника Чилеа, Аљендеа, 1973. године. (Патерсон 2006: 13)

¹⁹⁷ Семјуел Бекет, на којег се Патерсон само делимично осврће када говори о великој заступљености пауза у модернистичким драмским текстовима (41), може послужити као пример ангажованог уметника чија се дела, упркос томе што не садрже директне алузије на политичке догађаје, могу подвести под одредницу „политичко позориште“. Бекет је у драми *Чин без речи* (1956) приказао у каквом се стању налази савремено друштво и појединац у њему. Усамљени глумац на сцени, који не проговара ни реч, покушава да дође до воде коју му неко невидљив, цинично понудивши је, стално одузима. Воласова, попут Бекета, приказује степен деградације до које је савремена западна цивилизација довела човека, али процес драмског истраживања ту не завршава, већ показује и алтернативе, начине помоћу којих је до „воде“ ипак могуће стићи.

Патерсон о Брехту, Пискатору¹⁹⁸ и настанку такозваног политичког позоришта каже следеће:

„Позориште двадесетог века, које је имало намеру да у људима подстакне нове погледе, или барем да преиспита старе начине размишљања, постало је отворено политичко. Критиковало је, не толико морал друштва, колико његову основну организацију. (...) Информисани углавном Марксовом анализом капитализма, бројни режисери и драмски писци, међу којима су најзначајнији Ервин Пискатор и Бертолт Брехт, настојали су да искористе сцену ради промовисања социјалистичких алтернатива неправдама свету који их окружује. Таквим делањем, дефинисали су позориште које данас подводимо под 'политичко позориште', названо по наслову Пискаторове књиге из 1929. године која говори о његовом раду у позоришту.“¹⁹⁹ (Патерсон 2006: 1)

По Патерсону, аутори политичких драма у послератној Британији употребљавају следеће Брехтове методе: дијалог користе у служби дебате, расправе о идејама, политичке анализе, с тим што нас прича дотиче и емотивно; публика се охрабрује да просуди и донесе закључке, да започне критички дијалог са радњом на сцени (17, 19)²⁰⁰; иако су ликови препознатљиви, и смештени у реалистичне ситуације, перцепција аутора је субјективна (17-18)²⁰¹; ликови су представљени као контрадикторна, променљива бића, и уколико би се променили услови у којима живе, променили би се и они сами (18)²⁰²;

¹⁹⁸ Патерсон у уводном делу студије каже да је назив жанра који данас зовемо „политичко позориште“ настао на основу истоименог дела немачког драматурга Ервина Пискатора *Политичко казалиште (The Political Theatre: A History 1914-1919, 1929)*. (1)

¹⁹⁹ У оригиналу: „In the twentieth century, theatre with an intention to convert to a new way of thinking, or at least to challenge old modes of thought, became more overtly political, questioning not so much social morality as the fundamental organization of society. (...) Usually informed by Marx's analysis of capitalism, a number of directors and playwrights, most notably Erwin Piscator and Bertolt Brecht, sought to use the stage to propose socialist alternatives to the injustices to the world around them. In so doing they helped to define what we have now come to term 'political theatre', the actual title of Piscator's 1929 book on his work in the theatre.“ (Патерсон 2006: 1)

²⁰⁰ У драми *Град кланица* разговара се о озбиљним темама, о капиталистичкој експлоатацији и радничком активизму, док се у драми *Људи усахлих снова* води полемика о расизму, марксизму и хришћанству. Драма *Течна равница* публици приказује расправе о ропству и аболиционизму.

²⁰¹ Најбољи пример за ово је драма *Течна равница*. Црни историчар Робин Кели рекао је да је читајући њу по први пут истински доживео ропство својих предака. Воласова се у овој драми бави објективним историјским чињеницама везаним за ропство и трговину робљем, али њена оригиналност се састоји у томе што их она сагледава из крајње субјективне перспективе рођиња које су из тог система тражиле излаз.

²⁰² Драма *Људи усахлих снова* можда најбоље илуструје ову промену у ликовима: лик плаћеног убице, Корбин, и јунакиња Кали доживљавају потпуни преображај на менталном плану до краја драме, и то након што их је класној једнакости подучавао религиозни црни марксиста, Тајс.

аутора више интересује друштвена интеракција, а мање индивидуална психологија (48)²⁰³; напушта се традиционална линеарна нарација: радња се дешава у „скоковима“ (18)²⁰⁴; користе се визуелни елементи радње²⁰⁵, песме и поетски израз (19)²⁰⁶, одбацује се дефетистичка идеологија, шаље се политичка порука да стварност нуди алтернативе на сваком кораку (20-21)²⁰⁷; говор постаје минималан, елоквенција пауза и тишина бива наглашена; дијалог је концизан и често колоквијалан (51)²⁰⁸; сценографија је углавном оскудна (46)²⁰⁹; директно обраћање публици постаје стандард²¹⁰; однос према насиљу се преиспитује. (49)²¹¹

Као што смо већ видели, за ангажоване писце политички ангажман је неопходан, иако се у формалном смислу може реализовати на разне начине. Патерсон у своју студију, међу политички ангажоване писце, укључује и Хаурда Баркера који у интервјуу са Тонијем Даном (Tony Dunn), 1984. године, говори о улози политичког позоришта и значају уметности у доба пропаганде на сличан начин као и Наоми Волас у тексту „Писање као прекршај“. Наоми Волас каже да млади драмски писац мора да:

„проучава лингвистичке механизме – изразе, жаргоне, реторику, замагљивања, фразе – помоћу којих се нехумани ситеми одржавају. Да разори клишее и ослободи затрпани ум.

²⁰³ У драмама Наоми Волас ово је готово правило. Јунаци су у потпуности обележени својим друштвеним улогама. Нико није посматрач, нити је ван друштвених токова: они су робовласници или робови, аристократе или слуге, капиталисти или радници... Они су или патили или профитирали због додељеног им положаја у друштву. Уколико описује лична искуства својих јунака, Воласова то чини искључиво да би објаснила у каквом друштву они живе.

²⁰⁴ Дrame *У срцу Америкe*, *Ништа тако хладно*, *Доба невиности* добро илуструју ову карактеристику политичке (интервенционистичке) драме. Свака од њих почиње од „краја“, након „бродолома“ који су (неки) јунаци преживели.

²⁰⁵ Брехт је инсистирао на томе да чак и особа без слуха може да прати његове комаде. (Патерсон 2006: 101)

²⁰⁶ Воласова у својим драмама, њиховим насловима и епиграфима, такође цитира песнике.

²⁰⁷ У драмама Наоми Волас увек постоје алтернативе. Оне су заиста и постојале кроз историју, али их званична историјска литература често намерно изоставља. Наиме, када се бави трговином робљем у драми *Течна равница* Наоми Волас не приказује само робовласнике, већ и квекере који су ослобађали своје робове, а такође говори и о успешним побунама робова као што је Хаићанска револуција. Воласова помиње и организацију Друштво Уједињених Ираца која се борила против колонијалне британске власти у Ирској.

²⁰⁸ Наоми Волас често користи колоквијални говор у својим драмама. Како каже у интервјуу „Историја нас уходи“, њени јунаци говоре онако како говоре њени пријатељи, људи са којима је одрасла, црна и бела радничка класа у Кентакију.

²⁰⁹ Воласова даје управо овакве инструкције на почетку драме *Људи усахлих снова*: „сценографија минимална, не „реалистична“, оскудна, довољна да наговести“ („set minimal, not ‘realistic’, bare, enough to suggest“).

²¹⁰ Током целе драме *Свет који ишчезава* протагониста се директно обраћа публици.

²¹¹ О насиљу у драмама Наоми Волас биће речи у наставку овог поглавља дисертације.

(...) да рашчисти талог и смеће које себе зове информацијом, а које, утренирани, конзумирамо непрестано.²¹² (Волас 2008)

Слично њој, по Баркеровом мишљењу:

„Позориште није уметничка форма пропагандног типа, али је веома ефикасно у поткопавању прихваћених ‘мудрарија’, у преиспитивању навика и реакција, у здравом указивању на недоследности, и изнад свега, у давању облика народној вољи, ономе у шта јавност верује, али не успева да изрази, ономе што вести, пропаганда, или подједанко погубна теорија, потискују.“²¹³ (наведено у Патерсон 2006: 85)

Баркер је став изнет у разговору који је Патерсон цитирао, да се уметност и народна воља спутавају, не само уз помоћ пропаганде, већ и уз помоћ теорије,²¹⁴ транспоновао, отеловио, у радио-драму, а касније и играну драму *Призори егзекуције* (*Scenes from an Execution*, 1984), која се 2010. давала и у Народном позоришту у Београду. Како Баркер у наведеном разговору каже, а Наоми Волас у тексту „Писање као прекршај“, улога уметника је да одолева пропаганди. Управо је то учинила и његова јунакиња Галактија у драми *Призори егзекуције*. Драма прати настанак једног уметничког дела и сукоб његове ауторке, Галактије, са властима које покушавају да је натерају да се прилагоди и ствара по њиховим налозима, да својом сликом велича рат, победу хришћана у Бици код Лепанта. Власти то чине као покровитељи и спонзори уметности, али и уз помоћ отворене принуде. Када они у томе не успеју, и када Галактија креира слику у којој открива све ужасе рата који се никако не може сматрати тријумфом човека достојних идеја и идеала, они позивају теоретичара који ће истину коју је Галактија приказала потпуно замаскирати формалном

²¹² У оригиналу: „Study the linguistic mechanisms—the lingo, jargon, rhetoric, obfuscations, coinage — through which inhuman systems are maintained. Disrupt the cliché and the cluttered mind. By this I mean to work against the grit and garbage that passes for information and that we have been trained to consume hour in and hour out. (...)“ (Волас 2008)

²¹³ У оригиналу: „Theatre is not a good propaganda art, but it is very good for loosening the matrix of received wisdom, unpicking habits and responses, setting up healthy confusions, and above all, giving a form of the lurking popular will, the thing that the public believes but can’t articulate, which is repressed under so much news and propaganda, or just as sinister, theory.“ (наведено у Патерсон 2006: 85)

²¹⁴ Баркер се изјашњава као „песимистични социјалиста“, каже да је потекао из радничке породице у којој је политика била главна тема. Његов отац је био социјалиста и активни члан синдиката. (Патерсон 2006: 83, 84)

анализом (која се фокусира на рад кичице, палету боја, виртуозно изведене анатомске детаље).²¹⁵

Баркервој констатацији, да се репресија над човековим изворним уверењима спроводи, не само уз помоћ пропагандних медијских садржаја, већ и уз помоћ теорије, придружује се професор енглеске књижевности, Британац Тери Иглтон (1943-). У есеју „Смрт интелектуалца“ (2008), који је написао три месеца након што је био приморан да напусти Манчестерски универзитет на којем је предавао, Иглтон објашњава у каквом се стању налази савремени британски универзитет. Он истиче да су интелектуалце левичарских, напредних погледа, који су шездесетих и седамдесетих година гајили марксистичка и феминистичка уверења, и свет посматрали као целину коју је потребно „прво разумети, а онда и мењати“, скоро у потпуности замениле „академске бирократе“. Ова „финансијама опседнута менаџерска елита“ ће, Иглтон тврди, студентима понудити своје најзанимљивије увиде за 80 фунти, неке паметне, али не тако бриљантне ствари за 45 фунти, један број стандардних идеја за 15 фунти. А у погледу оцењивања есеја, пет фунти би било сасвим довољно за сваки коментар“. (Иглтон 2008)

У овом есеју Иглтон користи подједнако сликовито поређење и када говори о немогућности универзитета да критикује корпоративни капитал у тренутку када је у потпуности интегрисан у његов систем. Иглтон каже да се једна Пикасова слика окачена о зид банкарске установе не може сматрати моћном критиком финансијског капитала. Другим речима, по њему, „универзитет је постао саучесник система, а не онај који га оптужује“. Заступајући исти став као и Баркер да уметник треба да буде чувар културе, заштитник хуманих вредности, Иглтон наводи да се у пракси врло често дешава потпуно супротно. Наиме, не само да постоји мали број левичарски оријентисаних уметника, већ су и поједини од њих постали отворени десничари, (по Иглтону то су Салман Рушди, Јирген Хабермас, Кристофер Хиченс, Мартин Ејмис, Ијан Мекјуан). Уметници које спомиње

²¹⁵ Драма прати настанак слике о Бици код Лепанта (у 15. веку) коју су од њихове најпризнатије сликарке Галактије (Galactia) наручиле млетачке власти. Ова уметница, потпуно интуитивно, успева да наслика, не победу хришћана над муслиманима, како су Католичка црква и други религијски индоктринисани спонзори уметности желели, већ као невиђени масакр који се током овог историјског догађаја збио. Због свог настојања да не поклекне под притиском световних власти и инквизиције, и измени своју слику, Галактија бива затворена, али само до момента док власти не увиде да уз помоћ теорије њену слику могу представити као прости низ формлних техника иза којих не постоји никаква шира прича. (Баркер 1984) Аналогична је очигледна са Трилинговом критиком формалистичког проучавања књижевности која оно што је субверзивно претвара у нормално. (Трилинг 1966: 37)

Иглтон су, како каже, толико опчињени такозваним „слободним светом“, да не успевају да виде варварство које се налази у његовој основи²¹⁶. (Иглтон 2008) Они нису у стању да виде свет као целину, каже Иглтон у истом есеју, зато што им недостаје врста свести на коју се Наоми Волас (2013) позива када каже да наше личне драме морају бити „повезане са широм сликом“, а та „шира слика се не ствара, већ (у историји) проналази“. Иглтонови ставови о томе да универзитет треба да буде „у служби потлачених људи“ („serve the dominated“), да треба да буде бесплатан и независан од приватних интереса, а да уметник треба да буде чувар хуманих вредности и културе, а не заштитник приватног крупног капитала (2008), присутни су свакако и у поменутом есеју Наоми Волас.

О Иглтону вреди писати управо зато што су ангажовани интелектуалци и теоретичари веома неопходни, а све ређе и мање присутни у интелектуалном животу западних земаља. Уместо њих, како се жали Хауард Баркер, интелектуални и духовни живот народа налази се у погрешним рукама. Као ангажовани интелектуалац, за разумевање дела Наоми Волас Иглтон може бити занимљив из више разлога. Предавао је књижевност на Универзитету у Ланкастеру, теорију културе на Националном универзитету у Ирској, а радио је и као гостујући професор на Универзитету Нотр Дам у Индијани. Своја марксистичка убеђења Иглтон је учвршћивао током ангажмана унутар организација „The International Socialists“ и „Workers Socialist League“, и притом се никада није одрекао своје хришћанске вере. У томе подсећа на теологе ослобођења који су хришћанство и марксизам сматрали комплементарним, а не сукобљеним визијама, а такав је и јунак Тајс из драме *Људи усахлих снова*. У интервјуу са Џоном Шедом (John Scad), професором савремене књижевности на Универзитету у Ланкастеру, Иглтон каже: „Када сам стигао у Кембриџ, сусрео сам се са покретом „Католичка левица“ (...), верзијом хришћанства која је радикална, (и) која је била повезана са оним што је људско“. (2015) Будући да је Иглтонов рад на Кембриџу менторисао велшки социјалиста, кембрички професор Рејмонд Вилијамс, аутор књиге *Драма од Ибзена до Брехта*, Иглтон је веровао у револуционарни потенцијал књижевне критике. У том смислу, Џон Шед му у интервјуу поставља значајно питање: „Коме, као критичар, као академски грађанин, дугујем оданост?

²¹⁶ Ови аутори ће заговарати грађанске слободе, слободу говора, али неће превазићи ограничења овог либерализма типичног за енглеску средњу класу. Наиме, они ће бити врло гласни критичари исламизма, али ни приближно толико заинтересовани за патњу радничке класе у западној цивилизацији коју величају, као ни за страдања других народа (нпр. Ирачана) које та цивилизација војно напада. (Иглтон 2008)

Да ли истини, знању, истраживању, или (...) свакоме ко ме плаћа?“ („To whom I owe my allegiance as a critic, an academic? Is it to truth, knowledge and enquiry, or is it to (...) whoever it is paying me?“). Иглтонов одговор, да верност и службу дугује само Историји, са великим И, повезује га са експериментима у домену историјске драме Наоми Волас, и поимању историје свих ангажованих радикалних, политичких драмских писаца. Иглтон у интервјуу песимистично закључује да је универзитет данас капитулирао пред варварским вредностима нео-капитализма. (2015) Мотив који покреће Наоми Волас је, како каже у есеју „Писање као прекршај“, управо борба против овакве капитулације.

У студији *Стратегије политичког позоришта* Патерсон у поглављу у којем се бави Хауардом Баркером цитира и Баркерово потенцирање хумора²¹⁷ који постоји у његовим драмама, али и његово објашњење насиља које често у својим драмама приказује, и које га повезује са стваралаштвом и ставовима Наоми Волас. Баркер о насиљу каже следеће:

„Ако припадате радничкој класи, и осећате огромну мржњу, криминал је један од начина помоћу којег је каналишете. Политичко знање представља други начин, али, пошто оно није толико распрострањено међу радничком класом, криминал постаје природни и легитимни одговор. Због тога моји ликови чешиће западају у криминал него у политику. Најзад, много је више малолетних деликвената неголи припадника Младих социјалита.“²¹⁸ (наведено у Патерсон 2006: 92)

Наоми Волас такође сматра да насиље има дубоке друштвене корене. Поједини јунаци њених драма јесу отворени тлачитељи, али треба нагласити да се њихово понашање не коси са преовлађујућим друштвеним нормама. Они интернализују преовлађујући

²¹⁷ Осим односа који постоји између уметности и средстава манипулације као што су пропаганда и теорија, Баркер у поменутом интервјуу говори и о значају хумора у његовим политичким комадима. По Патерсону, хумор у делу Хауарда Баркера представља стратегију помоћу које он британској публици на ненаметљив начин открива своје политичке идеје (86), а на исти начин се може схватити и улога хумора у драмама Наоми Волас. Можда драмски комад и јесте једно предавање, тврди Баркер, али се публици то не сме отворено показати. (86) У драми *Стрипвел* (*Stripwell*, 1977) коју Патерсон у поменутој студији приказује, Баркер на хумористичан критикје енглеску средњу класу. Наиме, судија Стрипвел, по којем драма носи назив, има љубавницу, коју му преотима његов син Тим, који се иначе бави трговином дроге. Стрипвел, из освете, планира да Тимове криминалне активности пријави полицији. (Патерсон 2006: 87)

²¹⁸ У оригиналу: „If you’re working class and you have a real resentment, crime is one of the ways in which you operate it. Political knowledge is another, but because political knowledge is not widespread in the working class, crime is very natural and legitimate outlet. That’s why my characters more often drift into crime than politics. After all, there are more juvenile delinquents than there are Young Socialists.“ (наведено у Патерсон 2006: 92)

систем доминације, себе класификују као супериорне, и, у духу историје своје нације, почињу да израбљују, тлаче, злостављају, убијају беспомоћне. Као примери таквих јунака могу се навести сенатор Де Вулф из драме *Течна равница*, богати насилник Дејвид из драме *Момци рата*, који хонорарно уходи имигранте на граници између Мексика и САД, Бокслер из драме *У срцу Америке*, газде и фабричко руководство у драмама *Град кланица* и *Људи усахлих снова*.

Драме Наоми Волас, међутим, приказују и другачију врсту људи који насилном решавању проблема прибегавају у самоодбрани. То су јунаци који одлучују да више не буду жртве, већ се, понекад на деструктиван начин, буне против оних тлачитеља и система који они представљају. У драми *Птичица* младић Ал је као жртва породичног насиља врло спреман да на насиље одговори насиљем; у драми *И ја и ћутање* Ди доспева у затвор зато што је убила оца да би прекинула насиље које је он вршио над њеном мајком, а у драми *Течна равница* црне робиње Демби и Аџа беже од робовласника и целокупног система ропства у којем су се против своје воље нашле, и спремне су чак и да убију да би на слободи опстале; у драми *Једну буву поштеди* морнар Банс физички се обрачунава са газдом рудника у којем је, услед изложености нехуманим и небезбедним условима, страдао његов млађи брат.²¹⁹

У трећу категорију драмских јунака Наоми Волас који врше насиље, који се најбоље уклапају у Баркерову одредницу, спадају они којима недостаје политичко знање о класној ситуацији у којој се налазе, те из неосвешћености срљају у криминал. Такви ликови су бели Корбин из драме *Људи усахлих снова*, бели Кренстон из драме *Течна равница*, Мексиканци Грег из драме *Момци рата* и Серђо из драме *Ништа тако хладно*, Палестинац Ремзи из драме *У срцу Америке*, црни Так из драме *Град кланица*. Ови јунаци јесу потлачени људи који током већег дела драмске радње не поседују суштинску свест о узроцима свог положаја. Системски су охрабривани да себи сличне малтретирају, служе својим газдама без поговора, и постојећи систем доминације прихвате и репродукују. Међутим, у драмама Наоми Волас, освешћује се, не само публика, већ и сами драмски јунаци који постепено спознају одреднице културе доминације којој су подјармљени и

²¹⁹ У драмама Наоми Волас присутни су и аутодеструктивни облици побуне против сопственог живота које је друштво обесмислило легализујући економске неправде. То се дешава у драмама *Железнички мост код Поуп Лик Крика*, *Птичица* и *И ја и ћутање* које прате период Велике депресије тридесетих, али и подједнако суморне четрдесете и педесете године у Америци прошлог века.

одбацују улоге које су им у њеним оквирима додељене. Због тога је веома честа појава у драмама Наоми Волас да се ови жртвовани поданици (ратници, приватни полицајци, ловци на робове, фабрички менаџери) у једном преломном тренутку окрећу против поретка који чувају, и то стицањем политичког знања које им је, како Баркер каже, недостајало. Сетимо се да се, у овом духу, једно поглавље у Зиновој *Народној историји САД-а* зове се „Надолазећа побуна чувара“.

У студији *Стратегије политичког позоришта*, поред Хауарда Баркера, Патерсон анализира и Арнолда Вескера са којим је такође могуће упоредити стваралаштво Воласове. Упркос томе што су критичари његово дело често описивали у негативном контексту, као дидактичко, Вескер, као и Наоми Волас, никада није оклевао да на сцени расправља о политичким и филозофским идејама. (Патерсон 2006: 29) Рођен је у сиромашној радничкој породици јеврејског порекла у Источном крају Лондона (East End) (28), а детињство које је тамо провео снабдело га је одговарајућим материјалом који је искористио у својим драмама. Његови родитељи су радили у шнајдерским радионицама, и често били на рубу егзистенције. У том контексту Вескер каже:

„Моја породица је била сиромашна. Али не памтим да сам много патио због тога. Једном када нисмо имали ништа за јело – а на тај свој подвиг сам најпоноснији – отишао сам и продао моју колекцију поштанских марака за три фунте и десет шилинга, и купили смо рибу и помфрит. (...) Једном приликом је моја мајка морала да затражи помоћ од Јеврејског одбора за заштиту. Помогли су јој, али се том приликом осећала ужасно.“²²⁰ (Кук 2011)

Као што је Наоми Волас писала о израбљивању радничке класе у драмама *Град кланица*, *Течна равница*, *Железнички мост код Поуп Лик Крика* и др., тако је и Вескер писао о обесправљеним и деградираним људима које је одрастајући у Британији упознао. У драми *Кухиња (The Kitchen, 1961)*, примера ради, писао је о проблемима угоститељских радника, пошто је и сам, док је живео у Паризу, био један од њих. Вескер је, поред класне, писао и о другом облику дискриминације, о антисемитизму, примера ради, у драми

²²⁰У оригиналу: „The family was poor. "But I don't remember it in terms of suffering. The only time there wasn't something to eat – this was one of my proudest moments – I sold my stamp collection for three pounds and 10 shillings and we bought fish and chips. (...) My mother did once have to go to the Jewish Board of Guardians to get help. They made her feel awful, but they did help.“ (Кук 2011)

Шайлок (*Shylock*, 1980). У драми *Новинари* (*The Journalists*, 1974) он, слично Наоми Волас, критикује улогу медија, а разлог је тај што ова професија уз помоћ сензационалистичких прича често занемарује праву истину о догађајима, јавност оставља збуњену и необавештену, и тиме потпомаже опстанак неправедног друштва. (Волас 2008) Векер је критички писао и о британској војсци у драми *Чипс уз све* (*Chips With Everything*, 1962), док је Наоми Волас на исти начин писала о америчкој војсци у драми *У срцу Америке* (1994). Због бављења неподобним темама и Наоми Волас и Арнолд Векер били су цензурисани „код куће“, Воласова у Америци, Векер у Енглеској. Углавном се Векерови комади играју на континенталном делу Европе и у Азији, ређе у самој Британији. (Кук 2011) У интервјуу са Вивијан Горник „Бити амерички изгнаник у Америци“ Наоми Волас са чуђењем коментарише ову иронију:

„Луизвилско позориште је прихватило моју драму *Једну бугу поштеди* која се бави кугом у Британији. Међутим, крајње је иронично (...) то што исто позориште није било заинтересовано за драму о младићу, хомосексуалцу, из Кентакија који одлази у Заливски рат (мисли се на драму *У срцу Америке*), нити драму *Град кланица* о фабрици за паковање меса која се налази на двадесетак минута од овог позоришта.“²²¹ (Камингс, Ебит 2013: 63)

Као и код већине писаца сврстаних у Патерсоновој књизи у *политичко позориште*, Векеров ангажман је превазилазио драматуршке оквире. Као и Грифитс, и он је, заједно са Берtrandом Раселом, унутар групе Комитет од 100 људи, протествовао против нуклеарног наоружања (Committee of 100 against nuclear weapons) и због тога месец дана провео у затвору. (Бјуз 2003) Био је један је од најгласнијих драматурга који су се шездесетих година залагали за то да се уметност приближи радничком слоју, и са тим циљем је основао удружење „Центар 42“ (Centre 42).²²² (Патерсон 2006: 30) Иако гневан због тога што се радницима ускраћују информације, те због тога не могу да у потпуности разумеју свој положај (32), он је гајио знажну веру у њихов потенцијал за развој и

²²¹ У оригиналу: „I did find it ironic (...) that the play I wrote about a young gay man from Kentucky whog goes to gulf war – that Louisville passed on thet play. And they passed on *Slaughter City*, about a meatpacking plant twenty minutes away from the theater. Then my British play, about the plague, that’s the one they took.“ (Камингс, Ебит 2013: 63)

²²² Да би удружење „Центар 42“ опстало, потребан је био новац који Векер није могао да пронађе. Векер се дубоко разочарао због чињенице да је један овакав пројекат морао да доспе у положај потпуне зависности од приватног капитала. (Патерсон 2006: 31)

промену. То показују његове драме *Пилећа супа са јечмом* (*Chicken Soup With Barley*, 1960) и *Говорим о Јерусалиму* (*I'm Talking About Jerusalem*, 1960) у којима каже: „Човек може бити изванредно биће. (...) Визије је могуће остварити у пракси! Чак и да их није могуће остварити, морамо покушавати и понашати се као да је то могуће – јер, у супротном, ништа неће бити остварљиво и могуће.“²²³ (наведено у Патерсон 2006: 33) Оваква вера у људски потенцијал, у моћ и остварљивост човекових визија, представља још једну спону са Воласовом. Јунак Тајс у драми *Људи усахлих снова* непоколебљиво тврди: „Понекад помислим да је могуће променити неки предмет само уколико га довољно дуго посматрам. (...) Ум само наизглед делује тврдо, чврсто, непробојно, а, уствари, он је попут чиније са водом, и можеш убацити у њега било шта.“²²⁴ (Волас 2007: 8, 37)

Поред Вескеровог пројекта „Центар 42“ и Баркерове „Школе рвања“ (*The Wrestling School*), постојало је у Британији, наводи Патерсон, и једно врло утицајно путујуће позориште под називом „7: 84“²²⁵ које је основао Џон Мекгра, филмски сценариста, драмски писац и режисер. Елементи које по Мекгау политичко позориште треба да садржи (присутни у свим драмама Наоми Волас) јесу: јасноћа, комедија, музика, емоција, разноликост, ефекат, непосредност, локализам. (Патерсон 2006: 114) И Наоми Волас и Мекгра користе брехтовске тековине у својим комадима: директно обраћање публици, песме, сонгове, документарне податке, цитате, историјске теме... Ипак, најснажнија паралела може се повући између драме Наоми Волас *Унутрашње море* (2002) и скоро

²²³ У оригиналу: „A man can be beautiful. (...) (Visions) do work! And even if they don't work (...) let's try and behave as though they do – or else nothing will work“. (наведено у Патерсон 2006: 33)

²²⁴ У оригиналу: „Sometimes I even think if you just look at a thing long enough, it will change. (...) The mind only seems like a stone: hard, tight, solid. But really it's a bowl of water and you can throw anything in it“. (Волас 2007: 8, 37)

²²⁵ Мекгра је своје позориште назвао по бројкама „7: 84“ и то након што је прочитао текст у *Економисту*, 1966. године, који је изнео запањујућу статистику да се 84 посто британског богатства налази у рукама 7 посто становништва. (Патерсон 2006: 109) Мекгра је 1965. године почео да ради за Би-Би-Си и био је један од аутора серије *Z Cars* која је приказивала злочине као последицу социјалних проблема. (110) Први успех у позоришту Мекгра је остварио са комадом *Events while Guarding the Bofors Gun* (1966) која је касније претворена и у филм. Овај комад, који говори о чувању бескорисног оружја, приказује његово лично искуство током служења војске. Уследили су филмски сценарији *Billion Dollar Brain* (1967), *The Virgin Soldiers* (1969) као и сценарио за серију на Би-Би-Сију *Plays for Today*. Иако се чинило да му је каријера у успону, Мекгра напушта телевизију и почиње да ради у скромнијем ливрпулском Позоришту за свакога (*Everyman Theatre*) од 1970-1973. Преломни тренутак у каријери овог аутора дешава се 1971. године када оснива позориште „7: 84“. Први комад у којем почиње да обрађује теме из шкотске историје био је *Random Happenings in the Hebrides* (1970) који приказује немогућност политичара, чак и оних са добрим намерама, да систем промене изнутра. Позориште „7: 84“ отворено је Мекграовим комадом *Trees in the Wind* (1971). (2006: 109-113)

тридесет година старије Мекграове драме *Шевиот, јелен и црна, црна нафта* (1973). Обе драме баве се темом принудног исељавања сиромашних Британаца са некада заједничке земље коју присвајају богаташи да би на њој гајили овце расе шевиот (Cheviot), и тако добили вуну за своје новоизграђене фабрике текстила. Воласова се бави темом принудног исељавања на примеру Енглеске у осамнаестом веку, док Мекгра ову појаву обрађује на примеру Шкотске у деветнаестом. Присвајања земље су се, наглашавају Воласова и Мекгра, чинила и да би отета прострaнства богаташи користили за забаву и рекреацију, а нарочито за лов на дивљач. У драми *Унутрашње море* посебно је значајна епизода у којој се појављује дух девојчице Блис и открива да је њу и њеног оца заправо убио чувар газдиног ловишта зато што су украли јелена. Мекгра у драми *Шевиот, јелен и црна, црна нафта* одустаје од потпуног брехтовског дистанцирања, и враћа се у данашњост, да би Шкотланђанима, који прате комад, показао да се историја понавља, и да и даље, у двадесетом веку у којем живе, њихову земљу на исти начин присвајају и искоришћавају нафтне компаније, као што су то некада чиниле енглеске аристократе.²²⁶

Мекгра је сматрао да се право позориште не ствара у згради позоришта, већ на улици преплављеној штрајкачима, на факултетима на којима студенти протестују. (2006: 118) Стога су његова жена и он одбили добро плаћене послове²²⁷ и кренули да представе изводе пред радничком класом широм Шкотске. (Билингтон 2002) У теоријским књигама *Добар ноћни провод* (*A Good Night Out*, 1981), *Кост се не да сломити* (*The Bone Won't Break*, 1990), као и у чланку „Теорија и пракса политичког позоришта“ („The theory and practice of political theatre“, 1979), Мекгра је говорио о позоришним формама којима је могуће подрити хегемонију реакционарне културе средње класе. (Патерсон 2006: 113) Сматрао је да је за промену економских структура неопходно пре свега стећи истинско знање о култури у којој живимо. (113) На Мекграа су, по речима позоришног критичара

²²⁶ Путујуће позориште „7:84“ Мекгра је основао заједно са супругом Елизабет Мекленан и колегама-истомишљеницима. Он је био на челу шкотског огранка, док је за британски био задужен глумац, писац и режисер Гевин Ричардс (Gavin Richards). (Патерсон 2006: 112) Тај пројекат је био сличан оном који је Арнолд Векер у Лондону шездесетих година започео, а Нуги ва Тионго у неокOLONIZОВАНОЈ Кенији седмдесетих. Енглески огранак позоришта „7: 84“ обустављен је осамдесетих, а шкотски деведесетих година. Разлози су били политички, као и у случају Векеровог и Ва Тионговог позоришног пројекта. Наиме, Одбори за уметност у Енглеској и Шкотској (Art Council) одлучили су да ускрате финансијска средства овом позоришту и на тај начин онемогуће њихов рад.

²²⁷ Мекгра је одбацио награде и новац који му је доносио рад на телевизији, док је Мекленанова напустила позицију славне глумице у лондонским престижним позориштима, и кренула у места где позориште до тада није постојало. (Патерсон 2006: 112)

Мајкла Билингтона, пресудан утицај извршили Антонио Грамши, Џон Арден, Тревор Грифитс и Рејмонд Вилијамс (113), а последњу двојицу врло често цитира и Наоми Волас. У есеју „Година Шевиота“ („The Year of the Cheviot“, 1974) Мекгра је о комаду *Шевиот, јелен и црна, црна нафта*, и о значају активизма у позоришту, изјавио следеће:

„(Позориште) може да буде јавни симбол унутрашњих и спољашњих збивања, и, понекад, подсетник (...) на прави угао гледања. Изнад свега, то је место где људи могу да пронађу сопствени глас, солидарност, заједнички циљ. Ако смо успели у само једној од наведених ствари, наша мисија је остварена.“²²⁸ (наведено у Патерсон 2096: 123)

Мајкл Билингтон истиче да је „у свету милитантних каријериста Мекгра одувек био страствени социјалиста: снажно је веровао у то да је функција уметности да допре до што већег броја људи, да увећа свест појединаца и помогне да се свет промени набоље.“ (Билингтон 2002)²²⁹ Истој дефиницији подлеже и драмски опус Наоми Волас, али и дело осталих ангажованих писаца и теоретичара које она у својим програмским текстовима сама наводи као инспирацију. Оваква вера Наоми Волас и њених колега-истомишљеника у моћ и мисију уметности да у свету подстиче позитивне промене, укореењена је, по њима, не само у људској природи, већ и у историјској пракси коју они, поучени Брехтом, на нови критички начин осветљавају и драмски отеловљују. Хауард Зин је, сетимо се, истицао да је постао историчар зато што многи значајни историјски догађаји уопште нису били забележени у званичним историјама (Лота 1998), па је, увођење на сцену тих догађаја и људи који су у њима учествовали био, не само задатак историје, већ и пут којим је савремена драма покушавала да подржи стварање бољег и хуманијег света.

²²⁸ У оригиналу: „(Theatre) can be a public emblem of inner, and outer, events, and occasionally a reminder (...), a perspective bringer. Above all, it can be the way people can find their voice, their solidarity, and their collective determination. If we achieved any of these, it was enough.“ (наведено у Патерсон 2096: 123)

²²⁹ „Најбоља музика је музика о ономе што се дешава“, често је Мекгра цитирао ове речи ирског песника Ошина (Oisín). „Забрањено ти је да престанеш са писањем. Уколико ти престанеш, они побеђују“, охрабривао је Мекгра Грифитса пре тридесет година. Тада су ова два драмска писца разговарала о грамшијевској хегемонији, стању у радничким удружењима, Вијетнамском рату, о фабричким ‘окупацијама’, о правима радника, популизму у култури, о новом националном позоришту. Поред комада *Чудна дешавања на Хебридима* (*Random Happenings in the Hebrides*, 1972), и комада *Шевиот, јелен и црна, црна нафта*, Мекгра се историјом и садашњицом Шкотске бавио у комаду *Мала црвена кокошка* (*Little Red Hen*, 1975), који прати дешавања током јачања Шкотске националне странке, у комаду *Полудели* (*Out of Our Heads*, 1976), који приказује проблем алкохолизма, и у комаду *Yobbo Nowt* (1977) који приказује феномен јачања политичке свести код жена из радничке класе. (Билингтон 2002)

У закључку студије *Стратегије политичког позоришта: драмски писци у послератној Британији* Патерсон истиче да је политичко позориште данас и пожељно и неизбежно као медијум који је у стању да преиспита неправду оличену у данашњем друштвеном и економском систему. Како Патерсон тврди, некадашњу идеју о прерасподели богатства је данас заменило инсистирање на подстицају богатих у даљем развијању бизниса и њиховом прекомерном богаћењу које ће наводно донети благостање и сиромшнима (а у реалности их још више осиромашити и деградирати), те данас у Британији постоји неупоредиво више бескућника него шездесетих, када су писци које је Патерсон у студији анализирао започињали своје стваралаштво. Патерсон песимистично закључује да је, услед идејне празнине и дезоријентације, политичко позориште данас готово капитулирало пред тачеризмом осамдесетих и каснијом владавином десничарских политичких опција у Британији. По Патерсону, глас радничке класе, који је у позоришни простор доспео залагањем и талентом политички информисаних писаца-активиста, припадника левичарске, брехтовске традиције, данас је готово у потпуности измештен у простор телевизијских сапуница. (Патерсон 2006: 175-179) Међутим, да Патерсонов опис садашњег тренутка није у целости исправан показују, између осталог, и каснији комади аутора које је у студији *Стратегије политичког позоришта* анализирао, а на које се није осврнуо, примера ради, комад Керол Черчил *Довољно пијан да кажеш волим те* (*Drunk Enough to Say I Love You*, 2006) који на адекватан начин реагује на неправде које постоје у савременом тренутку анализирајући и осуђујући неоимперијалну политику Британије и Америке и њихову, како би Мартин Лутер Кинг (1967) рекао, бруталну солидарност у настојању да на најсуровији могући начин освоје у покорје цели свет. Такође, да Патерсонов песимизам није у потпуности оправдан показује и стваралаштво Наоми Волас која промишљајући и обрађујући у својим драмама најсавременије проблеме данашњице не долази до закључка да су они нерешиви, већ да су то дубоко културолошки проблеми (дисертација их подводи под концепт културе доминације), против којих се треба борити и које је могуће превазићи „трансформацијом културе доминације у културу сарадње“ (Ајслер 1988), која је већ прошлости позната, и која, како Воласова у својим драмама показује, непрекидно кроз историју постоји у виду разних слободарских друштвених покрета који се појављују као алтернатива постојећем стању.

2.4 Критика америчког интервенционизма у драмама *У срцу Америке* и *Свет који ишчезава* и сродни антиколонијални ставови Емеа Сезера, Франца Фанона, Едварда Саида, Мајкла Парентија и Нгугија ва Тионгоа

Оно што покреће стваралаштво и политички активизам Наоми Волас јесте животно искуство које је стицала и свест која је са њим непрестано расла о природи и последицама културе доминације коју је она открила у срцу наводно демократске, слободарске и за све људе света отворене Америке. Њене драме бележе етапе сазревања критичке свести о, како би Пинтер рекао, правој истини о Америци, односно о животима које данас живимо, „прекривени дебелим покривачем политичких лажи“ којима нас елите на власти непрестано засипају. (Пинтер 2005) То је разлог због којег наслов који је дала својој драми *У срцу Америке* одговара у потпуности открићима до којих је долазила на почетку своје уметничке каријере, открићима која је наставила да у следећим деценијама развија, и која је и данас преокупирају. Свест о постојању идеолошког комплекса који се може назвати култура доминације Наоми Волас је почела да развија када је у свом имагинативном путовању кроз простор и време повезала наизглед неспојиве теме, примера ради, Вијетнамски и Заливски рат у драми *У срцу Америке*, први пут приказаној 1994. године, у чијој позадини одзвања и додатна прича о страдању народа у Палестини. Сетимо се да је нешто пре тога Ријана Ајслер културу доминације дефинисала као друштвени систем који се ослања на рат који је, „удружен са осталим облицима друштвеног насиља, (...) наставио да обавља примарну улогу у преусмеравању наше културолошке еволуције са пута партнерства, на пут доминације“. (Ајслер 1988: 47) И Наоми Волас приказује ратове као средства уз помоћ којих се шири култура доминације, уз сурово уништавање разних заједница организованих по принципу културе сарадње, колонизацијом њихових територија, али не само територија, већ и колонизацијом људских умова, са циљем да се, не само отпор, већ и сама идеја о отпору култури доминације уништи.

Драма се дешава ретроспективно. Почиње тако што јунакиња, Американка палестинског порекла, Фероуз, од америчког маринца, Крејвера, који се вратио из Заливског рата, покушава да дозна истину о смрти њеног брата, Ремзија. Воласова приказује ратна збивања из перспективе такозваних „чувара поретка“, двојице младих и једног окорелог, док паралелно изриче критику тог погледа на свет присуством лика Лу

Минг, духа младе Вијетнамке, која је заједно са својом породицом страдала током америчких ратних злочина шездесетих, као и помоћу поменуте јунакиње Фероуз²³⁰ која непрестано преиспитује постојеће стање. Врло потресна лична судбина Лу Мингове, убиство војника Ремзија, као и узроци који су њега и младог Крејвера навели да ступе у војну службу, само су неки од елемената антиимперијалне критике садржане у овој драми. Иако на крају драме амерички војник Ремзи доживљава отрежњење и просветљење, на почетку су Крејвер и он готово идеални „чувари поретка“, и своје учешће у Заливском рату и понашање према нападнутим Ирачанима описују речима:

„Ми нисмо овде да бисмо их истерали из Кувајта, него да заштитимо поредак. (...) Иако је очигледно штетан, има сврхе штити га.“ (Волас 2001б: 87)

Иницијацију којом се младићи претварају у ратнике надгледа ратни злочинац, Бокслер, чији је задатак да од њих направи хладнокрвне убице и мучитеље. Он свој случај објашњава речима: „Рођен сам као људско биће, али не може се остати такав целога живота. Човек мора да одрасте“. (131) Бокслеров главни задатак је да Ремзија и Крејвера научи како да мржњу и огорчење због претрпљених неправди „код куће“ (у виду расизма, хомофобије, класне дискриминације) усмере према непријатељу. „Војник без гнева је мртав војник. (...) Нека они буду криви за смрт твог оца“ (101), саветује Бокслер Крејвера. „Тако се није догодило. (*Пауза*) Господине“, (101) одговара Крејвер, свестан тога да му је отац заправо умро од последица изабљивања у америчком руднику. Култура доминације људе попут Крејвера и Ремзија, које је прво лишила људског достојанства, економске и сваке друге независности, наставља да користи за постизање својих империјалних циљева, тако што им се обећава да ће учешће у рату довести до позитивне промене њиховог потлаченог положаја.²³¹

²³⁰ Ремзијевој мајци ће током рата у Палестини амерички војник трајно повредити кук, док ће америчка деца Фероуз претући само због тога што је Арапкиња, и трајно јој повредити стопало. (Волас 2001б)

²³¹ Дrame *У срцу Америке* и *Свет који ишчезава* дају детаљне описе оружја непојмљивих разорних моћи које је коришћено у Заливском рату, а такође обе описују и злочине америчке војске над ирачким заробљеницима. Такође, као и у драми *Свет који ишчезава*, Воласова у драми *У срцу Америке* наглашава чињеницу да се у Ираку не уништава само инфраструктура неопходна за живот, већ и једна древна цивилизација која је изнедрила многобројна открића (нулу, точак, систем наводњавања, организовану религију, трговину на велико, законе, градове, школе, прву песникињу познату историји). (Волас 2001б: 122-123)

Наоми Волас се у својим драмама бавила критиком империјализма, али и критиком дискриминације и расизма у Америци и уопште. Имигранти које приказује у драмама *Момци рата* и *У срцу Америке*, да би постали „цивилизовани“, и лакше се уклопили, деле расизам земље у коју долазе и расистички се опходе према својим сународницима, иако су у Америци и сами изложени отвореној дискриминацији. То је у складу са тезом америчког историчара Питера Речлефа о супериорности као умишљеној, а не стварној одлици појединих друштвених слојева, изнетој у есеју „Путеви који воде до сржи беле супериорности“ („Journeys into the Heart of Whiteness“, 2013:135-146), а аналогија се може пронаћи и са робовима привилегованим да раде на главној плантажи робовласника, који се осећају надмоћно у односу на друге робове иако их све чека иста врста кажњавања. (Даглас 1845)

Због тога што је Ремзи у почетку одличан пример човека који у потпуности прихвата вредносни систем освајачке државе, потискујући истину о себи и историји сопственог народа, неопходно је истаћи везу између поменуте драме Наоми Волас и студије *Црна кожа, беле маске* Франца Фанона (1925-1961), која анализира до детаља феномен „колонизације ума“ оличен у ситуацији у којој се налази Ремзи. Фанон је свој живот провео у разним расистичким и колонизованим друштвима: рођен је у Мартинику, у француску колонију, где му је професор у гимназији био Еме Сезер, затим је боравио у Француској у којој је студирао, и којој су се, како каже, дивили колонизовани црни људи са Антила. Након студија радио је као психијатар у Алжиру током ослободилачког рата који су од 1954-1962. Алжирци водили против Француза. Напустио је болнички посао, стао на страну револуционара и до краја живота се борио за деколонизацију и независност те земље. Тако богато животно искуство, које је, како смо видели, започело животом у колонији, снабдело га је значајним увидима о стању психе колонизованог човека, које је артикулисао у студији *Црна кожа, беле маске*, првој коју је написао, 1952. године, али и у *Презренима на свету*, књизи која је објављена 1961. године.

У предговору књиге *Црна кожа, беле маске* британски писац и критичар пореклом из Пакистана, Зедин Сардар (Ziauddin Sardar), аутор књиге *Амерички сан, глобални кошмар* (*American Dream, Global Nightmare*, 2004) проналази утицаје на Фанона у делима алжирског филозофа Малека Бенабија (Malek Bennabi) који је у књизи *Значај ислама* (*Vocation de l'islam*, 1954) направио јасну дистинкцију између освојеног и окупираног

народа, разлику коју ће и Фанон наглашавати у својим делима. Колонизован народ је „народ који се одрекао свог културног наслеђа и интернализовао идеју о инхерентној супериорности колонизаторске културе“, истиче Бенаби. (2008: IX) Сардар тврди да је Фанон, заједно са Бенабијем, започео процес психоаналитичке деконструкције колонијализма, који је касније наставио и додатно развијао Нгуги ва Тионго у делу *Деколонизација ума: политика језика у афричкој књижевности (Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature, 1986)*. (Фанон 2008: X)

У књизи *Црна кожа, беле маске* Фанон је исцрпно описао степен поробљености психе црног човека који се остварује методом усађивања комплекса инфериорности. Комплекс је на Мартинику, пише Фанон, био толико дубок да је имитирање белачког погледа на свет било свеprisутно: од пуког опонашања жаргона белаца до потпуног губитка идентитета, све до 1940. године, када је јавност Мартиника коначно упознала Емеа Сезера,²³² и његов концепт враћања себи, тзв. „црнаштво“. (Фанон 2008: 118) Звучи запањујуће то да црнци са Антила, услед изложености и физичкој и менталној колонизацији, себе нису сматрали црнцима, и чак су негирали свако поређење са онима из Африке. Читајући стрипове и гледајући филмове, црни дечак са Антила, као и црнац у Америци, често се идентификовао са белим главним јунаком, и плашио се да га не поједе неки други црнац, дивљак. (Фанон 2008: 113, 114)²³³

²³² Еме Сезер је рођен на Мартинику, тамо је завршио гимназију, а онда је отишао у Париз, на студије. У том периоду упознао је песника и будућег председника Сенегала, Седара Сенгора, који ће у њему подстаћи интересовање за Африку, и за идеју о „црнаштву“ („negritude“). (11) У том периоду су се Сезер, Сењор и Леон Дамас окупљали око часописа *L'Etudiant noir* за који је Сезер написао пасионирани чланак против асимилације, и у њему први пут употребио израз „црнаштво“. Да би појаснио значење ове идеје, Робин Кели цитира филмског ствараоца Мантију Дијавару (Manthia Diawara), професора на Универзитету Њујорк, пореклом из Малија, који објашњава да је идеја црнаштва „већа од Африке“, „већа од идеја крвног сродства, етничке припадности, расе“. То је идеја о „универзалној еманципацији“, о „универзалној слободи радника и колонизованих људи широм света“, каже Дијавара. (наведено у Сезер 2000: 26) Године 1939. Сезер се вратио на Мартиник заједно са својом супругом и почео да предаје у гимназији у Фор де Франсу. Са истомишљеницима је основао часопис *Тропик*, оне године када у Француској долази на власт фашистички Вишијев режим, самим тим и у француским колонијама као што су Мартиник, Гвадалупе, Гвајана. Када је на хиљаде француских војника дошло на Мартиник, и почело да се опходи сурово и директно расистички према становништву, изашла је на површину истина, дубоко скривана политиком асимилације: да је Мартиник у очима Француске обична колонија, као и свака друга. (наведено у Сезер 2000: 13) Режим је забранио часопис *Тропик* оптужујући уреднике да шире расизам, мржњу, да трују дух друштва. (13-14) Након Другог светског рата, Сезер је био представник Мартиника у Француском парламенту, члан Комунистичке партије Мартиника, дубоко убеђен у револуционарни потенцијал пролетаријата.

²³³ Продужено деловање истог процеса описао је и Бернард Коард (Bernard Coard) са Гренаде у књизи *Како дете које је пореклом са Западноиндијских острва британски образовни систем сврстава у децу која су испод просека (How the West Indian Child is Made Educationally Subnormal in the British School System)* из 1971.

Фанон у студији *Црна кожа, беле маске* деконструираше и феномен „расног пребацивања кривице“ („racial distribution of guilt“), још један познати механизам који бели колонијални господари користе да би избегли да буду окривљени за тежак друштвени и материјални положај колонизованих.²³⁴ (Фанон 2008: 77) Исти механизам приказан је и у драми Наоми Волас *У срцу Америке* која показује да људи који су изложени расизму често не окривљују колонијалисте за свој положај, већ чак суделују у њиховим империјалним походима, као што је случај са једним војником, Ремзијем. Као што се у борби између каубоја и Индијанаца изманипулисани мали црнац често идентификује са каубојима, а не са подједнако као он потлаченим Индијанцима (Болдвин 1965, Фанон 2008: 113), тако се и Палестинац Ремзи из драме *У срцу Америке* током Заливског рата идентификује са Американцима, а не са нападнутим Ирачанима. Иако је по пореклу Арапин, он прихвата понуду да учествује у рату против других Арапа. Реченица „У војсци ћеш стећи тихи осећај поноса“ („Army will give you a quiet sense of pride“) (Волас 2001б: 88) управо је она којом је успешно регрутован, и која нам открива да је одлазак у рат заправо његов покушај да поврати достојанство које је у расистичком окружењу изгубио. Иако у почетку не прихвата аргументе своје сестре Фероуз, како ретроспективно сазнајемо, Ремзи током драме (за разлику од Крејвера) долази до кључних сазнања, не само о самом Заливском рату, већ и о свом положају у америчком друштву. Он по први пут јавно признаје да су га, зато што је Арапин, у детињству звали свим могућим именима на улицама Атланте (Волас 2001б: 108) да би на крају драме прерастао у младића који пружа отпор сличном малтертирању којем је изложен, овога пута не зато што је Арапин, већ зато што је хомосексуалац, због чега је и убијен, и то не од стране непријатеља, већ својих сабораца, војника САД. Кроз приказ ратног и мирнодопског страдања које је претрпела Ремзијева породица, Воласова је испољила храбар протест против империјалне интервенције

која је, због недовољно промењене ситуације коју је описао, поново објављена са додатним коментарима 2005. године.

²³⁴ Французи окривљују Јевреје, Јевреји Арапе, Арапи црнце и тако даље. (Фанон 2008: 77) Преусмеравање насиља је познати механизам којим се колонизатор служи да би колонизоване народе завадио, показује Франц Фанон и у студији *Презрени на свијету* (1973). Да би огорчење које империјализам у појединцу природно изазива било за систем корисно, потребно је каналисати га на одређен начин. У предговору за ово дело Сартр сумира Фанонова запажања на следећи начин: „Та суздржавана срџба, не могавши провалити врти се у кругу и уништава саме потлаченике. Да би је се ослободили, они иду дотле да се међусобно убијају: племена се туку међусобно, умјесто да се ухвате у коштац са правим непријатељем.“ (Фанон 1973: XV)

извршеног деведесетих над Ираком, а неколико деценија раније и над Палестином и Вијетнамом, управо у време Алжирског рата који је Фанон, као сведок и учесник, описао.

И кенијски писац Нгуги ва Тионго, настављач Фанонових преокупација, како тврди Сардар, говори о менталном поробљавању као веома битном аспекту империјализма. У збирци есеја *Декolonизација ума: политика језика у афричкој књижевности* он наглашава да војна, економска и политичка окупација никако не могу бити комплетне уколико се освојени народ и ментално не пороби, уколико се, поред освајања његове територије, и његова култура, првенствено кроз језик и образовање, не деградира. Колонизатори то чине свесно, сматра Ва Тионго, и објашњава:

„Културолошка бомба је највеће оружје које империјализам свакодневно користи против колективног отпора који му се пружа. (...) (Њен) циљ је да уништи веру народа у његова имена, језике, простор на којем се налази, у наслеђе борбе коју је водио, у јединство, у сопствене способности, и на крају у самог себе. Та бомба настоји да људе натера да властиту прошлост доживе као пустош састављену из гомиле промашаја (...), да их примора да се поистовете са оним што је декадентно и реакционарно. (...) Могућности тријумфа или победе се тада доживљавају као далеки, смешни снови. (...) Осим те пустоши коју је створио, империјализам себе представља као лек, и захтева да му народи које је учинио зависним певају химну захвалности чији рефрен гласи: ‘Пљачка је света’. (...) Након вечери мача и метка уследило је јутро креде и табле. На физичко насиље бојног поља надовезивало се психолошко насиље учионице. (...) Топ приморава тело, док школа фасцинира душу.“²³⁵ (Ва Тионго 1986: 3, 9)

Доследно оваквим увидима до којих је дошао, Ва Тионго напушта коришћење најраспрострањенијег језика на свету, енглеског, и започиње писање на кенијским

²³⁵ У оригиналу: „The biggest weapon wielded and actually daily unleashed by imperialism against that collective defiance is the cultural bomb. (...) (Its) effect is to annihilate a people’s belief in their names, in their languages, in their environment, in their heritage of struggle, in their unity, in their capacities and ultimately in themselves. It makes them see their past as one wasteland of non-achievement. (...) It makes them identify with that which is decadent and reactionary. (...) Possibilities of triumph or victory are seen as remote, ridiculous dreams. (...) Amidst this wasteland which it has created, imperialism presents itself as the cure and demands that the dependant sing hymns of praise with the constant refrain: ‘Theft is holy’. (...) The night of the sword and bullet was followed by the morning of the chalk and the blackboard. Physical violence of the battlefield was followed by the psychological violence of the classroom. (...) The canon forces the body and the school fascinates the soul.“ (1986: 3, 9) Последња реченица је из романа *Двосмислена авантура* (*Ambiguous Adventure*, 1961) аутора Чеик Хамидуа Кана (Cheik Hamidou Kane).

матерњим језицима, гикују и кисвахили (Gikũyũ, Kiswahili). Таква одлука многима може деловати несхватљиво све док се не суоче са примерима принципа на којима се заснивао рад у колонијалним школама у Кенији. У склопу свеопште војне и менталне колонизације, да би веза између народа и његове историје била прекинута, након устанка „Мау-Мау“ кенијској деци је било строго забрањивано да користе матерње језике у школи. Уколико би неко био ухваћен да говори тим језицима, био би подвргнут физичком кажњавању и другим облицима понижавања. Ва Тионго о томе каже следеће:

„Једно од највећег понижења задесило би ученика уколико би био ухваћен да говори гикују језиком у близини школе. Преступник би био подвргнут телесном кажњавању – три до пет удараца штапом по голој задњици – или би био примораван да носи металну плочу са натписом 'JA SAM GLUP' или 'JA SAM MAGARAЦ'. Некада су преступници били кажњавани новчаном казном коју су једва успевали да исплате. А знате ли како су наставници ловили преступнике? Давали би једном ученику дугме које је он потом уручивао другом ученику који је направио 'грешку' и проговорио својим матерњим језиком. (...) Тако су децу претварали у ловце на вештице (...), у издајнике своје матичне заједнице.“²³⁶ (1986: 11)

Објашњавајући зашто не пише на енглеском, Ва Тионго истиче да је потребно да се исправи неправда садржана у чињеници да енглески има статус повлашћеног језика у кенијском образовном систему.²³⁷ Ако је образовни систем базиран на елитизму (будући да изузетно владање енглеским језиком представља једини пут до успеха, а из академског круга се елиминишу сви они који њиме слабије владају иако имају прегршт других знања и способности) (1986: 12), ако изазива колонијално отуђење (раздор у појединцу изазван коришћењем једног језика у породици, а другог у школи) (17), ако је у основи свега евроцентризам (17) – трансформација образовног система је неминовна. Отпор

²³⁶ У оригиналу: „Thus one of the most humiliating experience was to be caught speaking Gikuyu in the vicinity of the school. The culprit was given corporal punishment – three to five strokes of the cane on bare buttocks – or was made to carry a metal plate around the neck with inscriptions such as I AM STUPID or I AM A DONKEY. Sometimes the culprits were fined money they could hardly afford. And how did the teachers catch the culprits? A button was initially given to one pupil who was supposed to hand it over to whoever was caught speaking his mother tongue. (...) Thus children were turned into witch-hunters (...), traitor(s) to one immediate community.“ (1986: 11)

²³⁷ Аутор је још радикалнији од Емеа Сезера, Волеа Сојинке, Седара Сенгора, писаца сличних схватања који се жестоко боре против империјализма, али ипак свој књижевни израз граде на језицима колонизатора.

империјализму, који аутор изражава враћањем сопственом матерњем језику, има и своју практичну димензију – Ва Тионго је сматрао да његове идеје треба да буду разумљиве и кенијским сељацима, а не само малом броју образованих у колонијалном амбијенту. (26)

Ва Тионго у *Декolonизацији ума* помиње и идеје Франца Фанона, Емеа Сезера, Бертолта Брехта, Августа Боала, Питера Брука, а када говори о физичким повредама радника у кенијским неоколонијалним фабрикама (55), препознајемо сличне ситуације из драма Наоми Волас, јунаке који раде у америчким компанијама, ликове из драма као што су *Град кланица*, *Железнички мост код Поуп Лик Крика*, *У срцу Америке*, *Људи усахлих снова*. Воласова цитира Ва Тионгоа у есеју „Писање као прекршај“, а сличност са њеним идејама се може пронаћи и у његовом схватању улоге ангажованог позоришта / уметника, израженом у поглављу „Језик афричког позоришта“ („The Language of African Theatre“). У том контексту Ва Тионго каже:

„Позориште није зграда. Људи су ти који сачињавају позориште. Њихов живот чини садржину драме. (...) Позориште је добро уколико је на страни народа, уколико људима даје снагу и подстиче их ка вишим циљевима у борби за потпуно ослобођење. (...) Писац који покушава да језиком народа пише о револуционарном јединству и нади – постаје субверзивни писац. Тада писање на афричким језицима постаје субверзивни и велеиздајнички прекршај, и писац може завршити у затвору, изгнанству, а може бити и убијен. За њега не постоје ‘државна’ признања, годишње почести, већ само малтретирање, клевете и безброј лажи.“²³⁸ (30, 43)

Ва Тионго је почетком седамдесетих година спровео експеримент „Kamiruthu Community Educational and Culture Centre“, и због тог „преступа“ годину дана држан у притвору. Током рада у овом импровизованом сеоском позоришту аутор је дотакао „срж историје“ зато што је историјску стварност уткао, не само у текст драме *Оженићу се када ја то будем жалео* (*I Will Marry When I Want*, 1980), већ и у сам процес рада на њеном

²³⁸ У оригиналу: „Theatre is not a building. People make theatre. Their life is the very stuff of drama. (...) Good theatre (is) that which (is) on the side of the people, that which (...) gives people courage and urges them to higher resolves in their struggle for total liberation. (...) A writer who tries to communicate the message of revolutionary unity and hope in the languages of the people becomes a subversive character. It is then that writing in African languages becomes a subversive or treasonable offence with such a writer facing possibilities of prison, exile or even death. For him there are no ‘national’ accolades, no new year honours, only abuse and slander and innumerable lies.“ (30, 43)

извођењу. Човек који је правио пиштоље за борце покрета „Мау Мау“ био је исти човек који је правио реквизите за ову представу. (Ва Тионго 1986: 55) Ва Тионго је користио бројне технике Боаловог позоришта потлачених: сељаци су активно пратили рад на представи, од почетних, неуспелих до финалних, маестралних проба, давали замерке на веродостојност представљања њихове борбе за независност, нудили своје идеје, чак се дешавало и то да неки од њих постану део глумачке екипе. Сврха је била демистификовати процес рада на представи, демистиковати знање, и представити кенијским радницима и сељацима њихову сопствену историју, њихову борбу, издају те борбе, и то учинити на матерњем језику. (57) Међутим, рећи истину у неокOLONIZОВАНОЈ КЕНИЈИ седамдесетих било је у супротности са интересима колонизатора, те су про-британске власти Ва Тионгоа послале у затвор, а цео пројекат сеоског позоришта „Kamiruthu Community Educational and Culture Centre“ уништиле.

Ва Тионго је први аутор којег Воласова у есеју „Писање као прекршај“ цитира, када говори о писцу или интелектуалцу као „власнику речи“, одговорном за вредности и идеје које те његове речи „продају“. Он је, као што смо видели, читаву студију посветио расветљавању чињенице да се језик користи као средство додатног, психолошког поробљавања у земљама над којима је успостављена војна доминација. (1988)²³⁹ Свестан да је слободно изражавање на матерњем језику од непроцењивог значаја, Ва Тионго је започео реформаторски подухват на плану књижевности и лингвистике кенијских домаћих језика. До тада претежно усмени језик преводио је у писани; почео је да пише искључиво на језику својих сународника-сељака јер су управо они који треба да чују истине о себи које колонизатори покушавају да прикрију. Писао је књиге за децу. Иако Воласова не живи у колонији, свесна је чињенице да се језик у њеном окружењу на сличан начин користи као вид менталног поробљавања, посебно у мејнстрим-позоришту које она у овом есеју критикује. Воласова каже да се привилегије белаца у таквом позоришту не преиспитују, а писање против неправде је потпуно скрајнуто. (Волас 2008) Какве последице могу бити показује чињеница да је Ва Тионго завршио у затвору када је

²³⁹ Филм Кена Лоуча *Save the Children* (1971) и филм Џима Лоуча *Oranges and Sunshine* (2010) баве се сличном тематиком. Интервју Била Мојерса и Тома Морела, гитаристе групе *Rage Against the Machine*, открива да је отац овог америчког гитаристе био учесник побуне „Мау-Мау“ у Кенији, и први кенијски амбасадор у Уједињеним нацијама, а мајка професор историје у Америци, италијанског и ирског порекла, и да је активиста постао, не након читања дела Ноама Чомског, већ након што је провео детињство окружен расизмом. (Мојерс 2012)

кенијским сељацима у сценским приказима својих драма приказао борбу против британских колонијалиста. Слично њему, када је Наоми Волас приказала америчкој публици огољену неоимперијалну, расистичку, и антиимиграциону политику САД, и ранија доба расне сегрегације и робовласништва – остала је без већег ангажмана, и тако маргинализована.

Слично искуство описује и књижевни критичар Едвард Саид (1935-2003) који је, као и Ва Тионго, детињство провео у британским колонијама.²⁴⁰ У Египту је Саид похађао Викторијин колеџ, институцију колонијалног типа, у којој је, као и у школама у Кенији које Ва Тионго описује, ученицима било строго забрањено да користе матерњи језик. Уколико би били ухваћени да не говоре званични и једини дозвољени језик, енглески, већ неки други, попут свима разумљивог арапског, били су строго кажњавани. (Саид 2002: 556-557) Будући да је, као дечак и младић, на сопственој кожи искусио живот у колонијама, и образовање стекао у колонизованим и културно дискриминаторним образовним институцијама, Саид је током каснијег живота и академског рада био плодан критичар западног колонијализма. У студији *Оријентализам* (1978) он наглашава да се омаловажавајуће предрасуде које западни интелектуалци употребљавају у приказу Истока користе као идеолошка оправдања за колонијалне агресије над тим земљама.

Да се ситуација није суштински променила, Саид је био приморан да призна када се 2003. године, у излагању на конференцији одржаној на Универзитету Колумбија, насловљеном „*Оријентализам поново*“, осврнуо на деценије које су прошле од 1978. године, када је његова студија *Оријентализам* по први пут објављена. Саид говори о *Оријентализму* као о студији која на објективан и научно-утемељен начин говори о односу Запада према Истоку, раскринкавајући такозване оријенталисте, пристрасне и властима подобне „стручњаке“ за Оријент, а уствари, као што је речено, апологете колонијализма, како током Наполеоновог освајања Египта тако и током најновије америчке инвазије на Ирак која је 2003. била у току. Саид је у свом говору јасно истакао разлику између две врсте интелектуалаца, између оних који служе култури доминације, и оних који јој се, као

²⁴⁰ Рано детињство у Палестини, у Јерусалиму, у којем је као палестински Арапин рођен када је Палестина била британска колонија, а касније је живео и школовао се у Египту, као расељено лице, услед израелске окупације Палестине. (Саид 2002)

што то чини Наоми Волас у својим драмама и јавним обраћањима, жестоко супротстављају. Саид у говору каже:

„Ја сматрам да бескрајни процес еманципације и просветљења који и у овом тренутку траје, (...) даје оквир и усмерење интелектуалном позиву. (...) Постоји огромна разлика између жеље за знањем чији је циљ коегзистенција и хуманистичко ширење хоризоната, и, насупрот њој, жеље за доминацијом зарад контроле и проширења империјалних поседа. Може се рећи да је мој рад на *Оријентализму* био подстакнут хуманистичким импулсима, а под хуманизмом подразумевам, пре свега, покушај да се продре до ‘гвожђем окованог ума’, како би га Блејк назвао, да би тај ум, историјски поткован и рационално употребљен, могао да произведе аутентична открића и смислено поимање стварности. Штавише, хуманизам подразумева и осећај за заједницу (...) будући да човек не може постојати као изоловани хуманиста. Осим тога, хуманизам се заснива на људској индивидуалности и субјективној интуицији, а не на пасивном усвајању идеја које пласирају званични ауторитети у друштву. (...) Изнад свега, хуманизам се налази у основи крајњег отпора који можемо да пружимо нехуманим праксама и неправдама које извитоперују људску историју. (...) Желео бих да верујем у то да ће моја књига *Оријентализам* заузети једно мало место у овој дугачкој, и често прекиданој, борби за људску слободу.“²⁴¹ (Саид 2003)

Читање драме Наоми Волас *У срцу Америке* постиже исти ефекат као и студије Едварда Саида које раскривају механизме деструктивне пропаганде која се на универзитетима и другде фабрикује у Америци. Истражујући контекст два рата на Оријенту, и истовремено, приказујући живот имиграната и радничке класе у Америци, Воласова разрађује тезу, коју је заступао и Стив Тешић, да „нигеризација почиње код куће“ (Тешић 1995б), односно, став Мајкла Парентија да се „империја храни републиком“.

²⁴¹ Говор Едварда Саида доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=JncXpQQoZAo>. У оригиналу, одломак из говора гласи: “The ongoing and unending process of emancipation and enlightenment (...), in my opinion, frames and gives direction to the intellectual vocation. (...) There is, after all, a profound difference between a will to understand, for purposes of coexistence and humanistic enlargement of horizons and, a will to dominate, for the purposes of control an external dominion. I’ve called what I have tried to do (in *Orientalism*) humanism. (...) By humanism I mean, first of all, attempting to dissolve Blake’s ‘mind forged manacles’ so as to be able to use one’s mind historically and rationally for the purposes of reflective understanding and genuine disclosure. Moreover, humanism is sustained by a sense of community. (...) There’s no such thing as an isolated humanist. Second, humanism is centered upon the agency of human individuality and subjective intuition, rather than on received ideas and approved authority. (...) And last, and most important, humanism is (...) the final resistance we have against the inhuman practices and injustices that disfigure human history. (...) I would like to believe that my book *Orientalism* has had a small place in a long and often interrupted road to human freedom.“ (Саид 2003)

(Паренти 2011: 15) Седам година након драме *У срцу Америке* Наоми Волас у драми *Свет који ишчезава* поново критикује америчку и британску освајачку политику у Заливском рату. За разлику од драме *У срцу Америке*, у чијем средишту се налазе амерички војници, драма *Свет који ишчезава* приказује ратна збивања из перспективе жртава, Ирачана. Актуелност комада *Свет који ишчезава* била је запањујућа будући да је у року од непуне две године од његовог премијерног приказивања (2001.) уследила поновна инвазија на Ирак.²⁴² Због тога се ова драма може читати као критика Заливског рата који се догађа деведесетих, али и као критика америчке интервенције спроведене на почетку новог миленијума. У току припрема за фестивал у Атланти, на којем је 2001. године изведено десет драма Наоми Волас, десио се „11. септембар“. Организатор фестивала, драматург Волтер Билдербек (Walter Bilderback), пише о недоумицама које је тај догађај створио:

„Каква би реакција уследила на фестивал драмских дела чија је критика друштва претежно испуњена левичарским погледом на свет? Два комада са овог фестивала, *У срцу Америке* и *Свет који ишчезава*, баве се последицама Заливског рата. (...) Да ли би ова дела била проглашена за непатриотска? Да ли је подобно критиковати блискоисточну политику америчке владе током новог ‘рата против тероризма’?“²⁴³ (Камингс, Ебит 2013: 67)

Како Билдербек каже, фестивал је започео четири дана након 11. септембра, и то драмом *Свет који ишчезава* која нас „приморава да научимо како да на нов и саосећајан начин чујемо гласове других народа (муслимана, Арапа итд.)“. (Камингс, Ебит 2013: 69)

Неискорењеним империјалним амбицијама које се налазе у срцу Америке, а своје порекло воде из Европе, слично Наоми Волас, бавио се и аустралијски новинар Џон Пилцер, који је у својој дугој и славној каријери, у документарним филмовима и текстовима, обрађивао теме везане за Вијетнамски рат, рат у Палестини и Заливски рат.

²⁴² Новински чланак Елиота Вејнберџера (Eliot Weinberger), насловљен „Шта сам чуо о Ираку“ („What I Heard About Iraq“, 2005) један је од најчитанијих текстова који објашњава праву позадину такозваног рата против тероризма и напада на Ирак 2003. Текст наводи шта су амерички политичари заиста рекли поводом предстојеће инвазије на Ирак, откривајући своје освајачке циљеве и планове за пропагандни механизам уз помоћ којег ће ти циљеви бити остварени. (Вејнберџер 2005)

²⁴³ У оригиналу: „What would the reaction be to a festival of works so charged with left-wing critique of society? Two of the plays, *In the Heart of America* and *The Retreating World*, dealt with the aftermath of the Gulf War. (...) Would these pieces be seen as unpatriotic? Was it appropriate to present notions critical of the American government’s past Mideast policies during the new War on Terrorism?“ (Камингс, Ебит 2013: 67)

Овај потомак немачких исељеника и ирских робијаша који су насељавали Аустралију, који данас као и Наоми Волас живи у Енглеској, директно је утицао на настанак драме *Свет који ишчезава*, текстом „Исцеђени до смрти“ који је 2000. године објавио *Гардијан*. Пилцер је поменути чланак написао након посете Ираку, која је резултирала и његовим филмом *Плаћање цене: убијање деце у Ираку* (*Paying the Price: Killing the Children of Iraq*, 2000). У чланку Пилцер говори о страдању у Ираку 2000. изазваном десетогодишњим бомбардовањем од стране Америке и Британије, али и о подједнако дугим и разорним санкцијама које су овој земљи увеле Уједињене нације. У закључном делу чланка Пилцер као узрок Заливског рата и санкција Ираку наводи настојање Запада да загосподари нафтним резервама на Блиском истоку, али се чланак првенствено чита као приказ последица, а не анализа узрока рата. По Пилцеру, ово бомбардовање Ирака, које траје десет година, представља „најдужу бомбашку мисију на свету, дужу и од оних изведених током Другог светског рата“. (Пилцер 2000) Није, дакле, зачуђујуће то што је Воласова писала (другу) драму о Заливском рату 2000. године будући да је рат и тада још увек трајао, не само у виду војне, већ и у облику економске инвазије на Ирак.²⁴⁴

Драма *Свет који ишчезава*, која је, како Наоми Волас истиче, инспирисана поменутиим Пилцеровим текстом, написана је у облику монолога у којем Ирачанин Али, усамљени протагониста на сцени, говори о актуелном страдању његовог народа. Како је код Наоми Волас лично увек политичко, у средишту драме налази се лична прича протагонисте, прича о његовој љубави према птицама²⁴⁵, и о дугогодишњем пријатељству са Самиром, са којим је, пре него што је Самир убијен, једно време ратовао у Садамовој

²⁴⁴ Пилцер документовано наводи да у том бомбардовању страдају претежно цивили, и од њих велики проценат деце. Због тога је, како каже, разумљива опаска Ирачана да је овај рат заправо „рат против деце Ирака“. Ирачки пастир је са своје четворо деце погинуо од бомбе америчког авиона, који их је намерно, у два налета, гађао, каже Пилцер који је и присуствовао сахрани ове породице. Умирање Ирачана од бомби само је једна од последица овог рата, друга је умирање од карцинома које је бомбардовање осиромашеним уранијумом изазвало, у склопу кампање „бомбардујмо сада, нека умру касније“ („bomb now, die later“). Трећа последица од које је умро највећи број људи и деце - преко милион Ирачана, а од тога пола милиона деце, четири хиљаде деце месечно – јесу санкције. Неколико службеника Уједињених нација у Ираку дало је оставку, а један од њих је прокоментарисао: „Дате су ми инструкције (...) да имплементирам политику која се може дефинисати као геноцид: унапред смишљену политику која је ефикасно убила више од милион људи, деце и одраслих“. Људи су умирали од санкција зато што су те легалне забране подразумевале да у Ирак не смеју да доспеју лекови, храна, вакцине за децу, болничка опрема, резервни делови за болничке апарате, средства за пречишћавање воде...“ (Пилцер 2000)

²⁴⁵ Птица као главни симбол слободе присутна је у две драме Наоми Волас, у драмама *Свет који ишчезава* и *Птичица*, а такође се ова метафора проналази и у драми *Једно годишње доба у Конгу* Емеа Сезера, о којој ће касније бити речи.

војсци, а кроз ту личну причу кроз разне драмске дигресије искрсава слика непојмљивог пустошења и страдања Ирака. Воласова у драми *Свет који ишчезава* посебно наглашава да, поред народа и инфраструктуре, овај рат уништава и миленијумима грађену културу овог поднебља. Као велики љубитељ књига, Али жали што је нужда за преживљавањем у ратом разореном Ираку довела до масовне распродаје вредних књига које се на улицама Ирака дају у бесцење.²⁴⁶ Већи део података који износи у драми Воласова преузима из Пилцеровог чланка, а њима придодаје и сопствена сазнања о разорном оружју коришћеном у Заливском рату, као и документарне чињенице о злочинима које је америчка војска починила над ирачким заробљеницима.

У драми *Свет који ишчезава* Али непрестано пореди благостање пре рата са послератном бедом, што га доводи до закључка да свет у којем је одрастао рапидно, како наслов драме каже, „ишчезава“. Он у својим монолозима износи истине које су западни медији намерно изостављали, и тако публика сазнаје детаље о социјалистичким елементима у предратном Ираку, о друштвеном уређењу те земље које је, по речима Мајкла Парентија, освајачима највише сметало, те су кренули да ову земљу, „бомбардовањем врате у Трећи свет“. (2011: 9) Упркос трагичним околностима у којима живи у склопу свеопште девастације Ирака, Али са доста хумора приповеда о догађајима који га окружују, а пошто је велики љубитељ птица, птице су на помало чудан начин главни протагонисти у збивањима које описује. Али каже:

„Да ли памтите ту земљу? У то доба (пре америчког напада), свако је умео да чита, и када је моја најмања голубица добила температру, одвео сам је у болницу у којој сте имали

²⁴⁶ О девастираној култури у Ираку деведесетих година прошлог века Али говори: „Данас можете набавити овакву књигу готово бесплатно. Читаве библиотеке, године и године пажљивог одабира и усхићеног разгледања, можда и читања, омиљених књига, поређане покрај пута. На продају. Готово бесплатно. Нажалост, ову сам купио раније. Раније. И, богами, коштала је. Али вредело је. (...) Читаве библиотеке на продају, књиге о уметности, повезане кожним повезом у Багдаду тридесетих година, акушерски и радиолошки текстови, примерци часописа *British Medical Journals*. А такође и нешто за вас: прво и друго издање књиге *Сунце се поново рађа. Чекајући Годоа*. И све по цени од пар цигарета.“ (37-38) У оригиналу: „Nowadays you can pick up a book like this for next to nothing. Whole libraries, years and years of careful selection and loving looks, and maybe some reading, set out by the side of the road. For sale. For next to nothing. Unfortunately I bought this one before. Before. And it cost me. But it was worth it. (...) Whole libraries for sale, art books, leather bound in Baghdad in the thirties, obstetrics and radiology texts, copies of *British Medical Journals*. And something for you as well: the first and second editions of *The Sun also Rises, Waiting for Godot*. And all for the price of a few cigarettes.“ (37-38)

бесплатан приступ свим медицинским услугама. Кажњавани су родитељи који нису послали своје голубове у школу²⁴⁷ (Волас 2005: 38)

Слично Воласовој, Паренти у књизи *Лице империјализма (The Face of Imperialism, 2011)* пореди живот у Ираку пре и после рата 1991. и наводи да је пре рата по животном стандарду ова земља била међу првима на Блиском истоку, да је тада Ирачанима била загарантована бесплатна здравствена заштита и бесплатно образовање, да је писменост становништва била преко осамдесет посто, и да су студенти оба пола добијали стипендије за студије и у земљи и у иностранству. Овакво, за освајаче недопустиво, благостање земље и народа је, Паренти наводи, нестало након шестонедељног бомбардовања радиоактивним бомбама и другим разорним, забрањеним, оружјем. Бомбардовање је уништило деведесет посто ирачких капацитета за производњу струје, већи део телекомуникација, системе за наводњавање и одбрану од поплава, канализацију, системе за прочишћавање воде, фарме, поља, школе, болнице, железничке и аутобуске станице, џамије и историјске знаменитости, фабрике текстила, рафинерије и складишта ирачке нафтне индустрије. (Паренти 2011: 9-10) Ево како Али из драме *Свет који ишчезава* описује Ирак под санкцијама у периоду после бомбардовања, отеловљујући ове Парентијеве наводе:

„Сећам се. Сећам се. Све што изустимо ових дана почиње реченицом: „Сећам се“. (...) Свежањ Доулових банана и кеса јабука из Бејрута се продају у вредности једне месечне професорске плате. Само богати једу воће. Стога, једино што нам преостаје је сећање. Сећам се, неколико месеци након престанка бомбардовања, моја бака је пала на комад сломљене цеви, и посекала бутину до кости. Мале розе пилуле. То је све што јој је било потребно – мале розе пилуле пеницилина. Али оне су биле забрањене санкцијама, забрањене за увоз, као што је то био случај и са лековима за хемотерапију, лековима против болова. (...) Пет хиљада деце умре месечно због ових санкција. (...) Избројаћу до пет хиљада и онда ћете можда видети колико је то пет хиљада. (...) Ујутро се често пробудим жедан. Одврнем славине, али нема воде за пиће. Град од три милиона становника, који је некада био модеран, нема воду за пиће већ годинама. Тоалети су суви зато што не постоји санитарни чвор. Баре од канализације по улицама. (...) Када падне мрак, укључимо светло

²⁴⁷ У оригиналу: „Do you remember that country? Back then, everyone could read and when my smallest dove developed a fever, I took her to the hospital, where there was free access to all health care facilities. Parents were fined for not sending their pigeons to school.“ (Волас 2005: 38)

да бисмо читали књиге јер смо заборавили да смо их већ продали, али нема струје. Одлазимо до плакара да бисмо појели конзерве хладне супе, али не постоји индустрија хране, тако да су плакари празни. Неки од нас пожелеле да напишу коју учтиву реч жалбе Одбору за санкције у Уједињеним нацијама, али он је стопирао увоз оловки јер се бојао да оне могу бити употребљене за прављење 'оружја за масовно уништење'.“²⁴⁸ (41-43)

Поред разорних санкција Воласова у драми пише и о количини и врсти оружја које је коришћено у Заливском рату, и о ратним злочинима и страдањима тамошњих цивила. О томе говори и у есејима „Писање као прекршај“, „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“, као и у драми *У срцу Америке* која се такође бави Ираком. У драми *Свет који ишчезава* протагониста Али о оружју које је Америка користила против ирачког народа каже следеће:

„88500 тона бомби. Напишите ово без оловки: то је сразмерно величини седам и по атомских бомби које су разориле Хирошиму. 900 тона радиоактивног отпада расуто по земљи која је некада била земља урми. (...) А ово вам је документовано, пријатељи моји. Чињеница. Чињеница. Од стране Европског парламента, 1991. Чланови Одбора су забележили сведочење, уз шољицу хладне кафе: поражене снаге су се предале. Ми, нација „нељуди“, предали смо се. (...) Док смо корачали према њима – ово је документовано – командант америчких снага је испалио, на једног човека, противтенковски пројектил. Пројектил је направљен да пробије оружје. На једног човека. Ми, остали, још увек подигнутих руку, застали смо. Сећам се. Сећам се. Мог пријатеља Самира. Део његове кичме се забоо усправно у песак. (...) Онда су отворили ватру на нас остале. (...) „Рат је

²⁴⁸ У оригиналу: „I remember. I remember. Everything we say these days begins with ‘I remember.’ (...) A bunch of Dole bananas and a bag of apples from Beirut cost a teacher's salary for a month. Only the reach eat fruit. So all we can do is remember. I remember, a few months after the bombing stopped, my grandmother falling on a piece of broken pipe, her thigh cut to the bone. Little pink pills. Little pink pills of penicillin were all she needed. But these were prohibited by the blockade, prohibited for import, as are chemotherapy drugs and painkillers. (...) Five thousand children die a month because of this blockade. (...) I will count to five thousand and perhaps you will see how many five thousand is. Many mornings I wake up and I am thirsty. I turn on the taps but there is no running water. A once-modern city of three million people, with no running water for years now. The toilets are dry because we have no sanitation. Sewage pools in the streets. (...) At night, we turn on the lights to read the books we have forgotten we have sold, but there is no electricity. We go to the cupboard to eat cold cans of soup but there is no food processing so the cupboards are bare. A couple of us wanted to write a few polite words of complaint to the United Nations Sanctions Committee, but it has blocked the import of pencils as it feared they might be used for making ‘the weapons of mass destruction.’“ (41-43)

пакао.“ (рекао је) Пит Вилијамс, портпарол Министарства одбране, када је потврдио да је америчка војска булдожерима у ровове закопала 8000 живих ирачких војника.“²⁴⁹ (44-45)

Када је 1995. године написао студију *Отпор империји* (*Against Empire*), Паренти је наишао на оштро негодовање колега који су сматрали да такав назив књиге не одсликава адекватно америчку спољну политику. Врло чудно, одједном, неколико година касније, након грдног порицања, наводи Паренти, и либерали и конзервативци почињу да причају о империји. (2011: 5) Иако нису написане у служби слављења или прикривања постојећег империјализма, Паренти бројне критике на рачун империје назива површним јер се у њима као узроци империјализма наводе: недостатак интелигенције политичких лидера, њихова ограничена схватања, заблуде, грешке, кратковидост. (7) У њима се, тврди Паренти, занемарује кључни узрок империјалних политика, настојање владајуће класе да оствари дугорочне, енормне, економске интересе. У том смислу Паренти каже:

„Под империјализмом, не подразумевам само моћ и доминацију, него и процес транснационалног инвестирања и нагомилавања капитала. (...) (То је) процес током којег доминантни интереси инвеститора једне земље успостављају војну и финансијску надмоћ над другом земљом са циљем да одузму земљу, рад, капитал, природне ресурсе, трговину, и тржишта те друге земље. Укратко, империје не теже моћи зарад моћи. У залог су стављени стварни материјални интереси, вишеструка богатства која треба стећи. (...) Интервенција има за циљ богаћење инвеститора и обезбеђивање стабилности за њих. (Империјалисти присвајају) рад домаћег становништва (радника или робова), њихове приходе (кроз колонијално опорезивање или контролу дуга или на друге начине), њихова тржишта, и обиље драгоцености из њихове земље: њихово злато, сребро, дијаманте, робове, бакар, рум, меласу, конопљу, лан, абоновину, дрво, шећер, воће, дуван, палмино уље, слоновачу,

²⁴⁹ У оригиналу: „88,500 tons of bombs. Write this down without pencils: the equivalent of seven and a half atomic bombs of the size that incinerated Hiroshima. 900 tons of radioactive waste spread over much of what was once the land of dates. (...) And this, my friend, is documented. Fact. Fact. By the European Parliament, 1991. Members of the committee recorded the testimony, drinking cups of cold coffee: the defeated troops were surrendering. We, a nation of ‘unpeople’ were surrendering. (...) And then we walked towards the American unit to surrender (...) – this is documented – the commander of US unit fired, at one man, an anti-tank missile. A missile meant to pierce armour. At one man. The rest of us, arms still raised, stopped walking. (...) I remember. (...) My friend Samir. A piece of his spine stuck upright in the sand. (...) Then they opened fire on the rest of us. (...) ‘War is hell’, Pete Williams, Defense department spokesman, on confirming that US army earth movers buried alive, in their trenches, up to 8,000 Iraqi soldiers.“ (44-45)

гвожђе, калај, никл, угаљ, памук, кукуруз и, у новије време, уранијум, манган, титанијум, боксит, нафту, и, да поновимо, нафту, и многе друге ствари.²⁵⁰ (2011: 6-8)

Паренти побија познате предрасуде о инхерентно неразвијеним и сиромашним земљама Трећег света, истичући да су њихова „неразвијеност“ и „сиромаштво“ последице империјалне експлоатације и уништавања, а не њихове неспособности да крену путем напретка.²⁵¹ Људи су просто сатерани у апсурдни положај „сиромаха у богатим земљама“ („resource-rich have-nots“) (8); њихова кривица у томе је непостојећа. „Империјалисти трагају за богатим, а не оскудним местима, да би их опљачкали“, тврди Паренти. (8) Освојене земље нису сувише неразвијене, већ прекомерно експлоатисане („not underdeveloped but overexploited“).²⁵² (51) Паренти убедљиво побија познату заблуду владајуће класе да је њихов иметак са правом њихов, и да су они због свог порекла предодређени да воде свет, ту хорду непослушних радника, али и људе из средње класе (2011: 10-11), и оспорава њихове предрасуде против људи из земаља Трећег света. (50-51) Паренти овакве ставове светских богаташа посматра као типичне примере идеологије „новог светског поретка“ чији је циљ „трећесветизација“ целе планете, која у пракси подразумева следеће:

²⁵⁰ У оригиналу: „By imperialism I do not mean just power and dominion; I mean the process of transnational investment and capital accumulation. (That is) the process whereby the dominant investor interests in one country bring to bear military and financial power upon another country in order to expropriate the land, labor, capital, natural resources, commerce, and markets of that other country. In short, empires do not just pursue power for power's sake. There are real material interests at stake, fortunes to be made many times over. (...) The intervention is intended to enrich the investors and keep the world safe for them. (Imperialists expropriate) the labor of indigenous people (as workers or slaves), their incomes (through colonial taxation or debt control or other means), their markets, and the abundant treasures of their lands: their gold, silver, diamonds, slaves, copper, rum, molasses, hemp, flax, ebony, timber, sugar, fruits, tobacco, palm oil, ivory, iron, tin, nickel, coal, cotton, corn and more recently, uranium, manganese, titanium, bauxite, oil, and – say it again – oil, and numerous other things.“ (6-8)

²⁵¹ „Африка непрестано доноси богатство Европи, али је натерана да верује у то да јој је Европа потребна да је спасе од сиромаштва“, тврди Ва Тионго (1988: 28), као и Паренти, Сезер и Фанон, критикујући идеју о прогресивности империјализма и некаквој урођеној неразвијености и инфериорности Африке.

²⁵² Паренти је империјализам демаскирао пре свега из економског угла, а Франц Фанон из психијатријског, мада је овај психијатар био упознат и са принципима на којима почива колонијална економија. Као и Паренти, Фанон је још шездесетих година био свестан новог руха империјализма који, поред војне силе, земљу подјармљује и неповољним економским аранжманима. Следећим запажањима из студије *Презрени на свету*, забележеним пре пола века, Фанон запањује својом актуелношћу када каже: „И колоније су постале тржиште. Колонијално становништво постало је клијентела која купује. (...) Служеба доминација робовласничког типа више није рентабилна за метрополу. (...) Индустијалци и банкарски метрополе не очекују од своје владе да десеткује становништво, него да с помоћу економских конвенција заштити њихове „легитимне интересе“. (...) Бивша поробљена земља постаје сада економски овисна земља. Бивша колонијална сила (...) је чак и појачала трговину колонијалистичког типа.“ (Фанон 1973: 21, 47)

„(Да) капитал несметано царује, да не постоји ни јавни сектор ни синдикати (...) ни напредна, писмена, ефикасно организована радничка класа, нити високо образована средња класа са све већим очекивањима и решеношћу; да не постоји државно здравство, пензијски фондови, заштита на раду, заштита животне средине и потрошача, или било које друге неприхватљиве ствари које могу смањити профите или довести до егалитарније расподеле животних добара.“²⁵³ (2011: 35)

Паренти империјализам дефинише као смишљену, испланирану, историјски опробану политику („deliberate design“), а не као грешку која се десила због случајне одлуке непромишљеног лидера. (35) Најзад, стравичне последице које империјализам производи убијањем и пљачкањем недужних људи, о којима Наоми Волас пише у својим драмама, темељно подривају и чине неодрживим неутралне термине којима се апологете колонијализма служе да би прикриле праву природу својих делања.²⁵⁴

Може се закључити да се, за разлику од Наоми Волас и Џона Пилцера, који се претежно баве последицама Заливског рата, Мајкл Паренти посветио истраживању узрока који су до њега довели, и повезао их са узроцима свих империјалних освајања која су се дешавала у ближој или даљој историји, (као што су су римска, британска и др)²⁵⁵. Паренти као узрок сваког империјализма истиче жељу елита одређених земаља, не само за владањем, већ претежно за прекомерним богаћењем и стицањем привилегија. Наоми Волас у својим драмама користи све аргументе антиимперијалне критике, и отеловљује их кроз

²⁵³ У оригиналу: „Capital rules supreme with no public sector services or labor unions (...), no prosperous, literate, effectively organized working class or highly educated middle class with rising expectations and a sense of entitlement; no public medical care, pension funds, occupational safety, or environmental or consumer protections, or any of the other insufferable things that might cut into profits and lead to a more egalitarian distribution of life chances.“ (2011: 35)

²⁵⁴ Да се колонијална политика не би назвала својим правим именом користе се еуфемизми: „спољна политика“, „међународни односи“, „прекоморски ангажман“, „промена режима“, „интервенција“. (Паренти 2011: 10)

²⁵⁵ Наоми Волас у драми *Свет који ишчезава* приказује последице империјалних освајања, док Мајкл Паренти у студији *Лице империјализма*, настоји да расветли њихове узроке. Паренти тврди да до страдања народа не долази само у земаљама које је империјална сила освојила, већ и у онима које припадају такозваној „републици“. „Империја се храни републиком“, тврди Паренти на основу богатог искуства у проучавању историје империјализма, од Римске империје па надаље. У том смислу он наводи и примере из британске историје: „У бројне жртве империјализма спадају и обични грађани империјалне нације. (...) Народ се одриче основних ствари за живот да би патрицији могли да пљачкају негде далеко. Центар крвари да би граница могла да се шири. (...) осиромашавање јавног сектора није само трошак који империја подноси; то је један од циљева. (...) Британци су потрошили у Индији више него што су могли да извуку. (...) Али људи који плаћају трошкове империје нису исти они који убиру плодове.“ (Паренти 2011: 15, 17)

судбине својих јунака, анонимних људи, страдалника, који у њеним делима о свом усуду отворено говоре, али се са њим никада не мире, одлучни да пред њим никада не поклекну.

До истог закључка долази и Џорџ Потер, докторанд са Универзитета у Синсинатију, који у последњем поглављу докторске дисертације *Global Politics and (Trans) National Arts: Staging the "War on Terror" in New York, London and Cairo*, насловљеном „Alternative Transnationals: Naomi Wallace and Cross-Cultural Performances“ (2011), каже да драма Наоми Волас *Свет који ишчезава* открива до којих неслућених дубина интимног живота политичко и економско уништење може да допре. (306) Он каже да Наоми Волас није задовољна безличним извештајима о рату и не допушта да људска страдања буду бестелесна (disembodied) (313) нити да се структуре које их продукују приказују као механизми који нису везани за људску одговорност и сагласност елита које њима владају. Потер о драми *Свет који ишчезава* каже следеће:

„Врло често, дискусије о рату су одвојене од директног разумевања пратећег насиља. Број жртава је представљен на апстрактан начин, тако да није могуће видети када неко не може више да нахрани или школује своју децу, да донесе чашу воде болесном родитељу, да се прошета поред пута са вољеном особом, да воли. У *Свету који ишчезава* Воласова такве личне детаље болно предочава својој публици, приказујући деструкцију коју су велика оружја створила на најмањем, најинтимнијем плану.“²⁵⁶ (Потер 2011: 308)

Против апстракција које се користе да се прикрију последице политичких одлука које доводе до ратова и експлоатације широм света бунио се и Августо Боал, који у последњим редовима своје аутобиографије *Хамлет и син једног пекара: мој живот у позоришту и политици* (*Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, 2001) постојећу ситуацију сумира на следећи начин:

²⁵⁶ У оригиналу: „Too often, discussions of war violence are separated from a direct understanding of what that violence entails. The number of bodies are given in an abstract frame, one that does not see the inability to feed or educate one's children any longer, the inability to bring a glass of water to an ailing parent, the inability to walk down the road beside one's lover, the inability to love. In "The Retreating World," Wallace brings such personal details painfully close to her audience, providing the destruction brought by large weapons on the smallest, most private level.“ (Потер 2011: 308)

Потерова дисертација доступна је на:

https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1313427243&disposition=inline, приступљено 15. 08. 2016.

„У великом театру светске политике, велики дебели прождрљиви лик објављује: (...) глобализација је неминовна. За њих (глобалне економисте) број је оно што постоји, људско биће и не мора. Наша дужност је (стога) да својим узвиком допремо до ушију наших владара и објаснимо им да су све економске одлуке, пре свега, етичке одлуке! Бројеви не могу објаснити етичке одлуке, за то су неопходне речи: хуманизам, правда, демократија. Када се незапосленост повећа са 10 на 15 посто за глобалне економисте разлика и није нека, само 5 посто. Они у том броју 5 не виде сузе, бригу, страхове, глад. Само им је број пет видљив – њихово ново божанство. (...) Профит је Бог пост-берлинског доба. Након што је пао зид, познат под надимком Зид срама, други зидови су подигнути, без икаквог осећаја срама. Око замака богаташа: напоље сиромашни и гладни, напоље, напоље! На границама богатих земаља: напоље странци, напоље, напоље! Профит, а не брига за људска бића, је у основи односа између земаља ограђених зидовима срама. Профит, а не љубав, у основи је људских односа. Они кажу да тако мора. Лаж! Постоје људи који се не гнушају солидарности за разлику од великог халапљивца. Халапљивац најављује неминовност глобализације, што је еуфемизам створен да би прикрио оно што је већ подведено под концепт међузависности: Империјализам, Колонијализам (...). Неминовни? Није тачно! Чак и да јесу, ничиме се не може оправдати покорвање њима.“²⁵⁷ (Боал 2001: 347. 348)

Иза оваквог Боаловог закључка стоји живот посвећен борби за истину и правду за сваког човека, живот уметника и активисте какав је за себе изабрала и Наоми Волас. Критички приступ култури доминације спона је која везује Наоми Волас и за Емеа Сезера: обоје су истовремено и песници и драмски писци, кадри да субјективно доживе, а онда и да у своја дела на аутентичан начин транспонују најбитније историјске догађаје. Обоје користе документарну грађу и баве се политичким збивањима чији су савременици.

²⁵⁷ У оригиналу: „In the great theatre of world politics, the great lie is proclaimed by the great fat ravenous one: inevitable globalisation. (...) For them (the global economists) the number exists, the human being not necessarily. It is our duty to shout in the ears of our governors that all economic decisions are, first and foremost, ethical decisions! For an understanding of ethical behaviour numbers are not enough – words are necessary, too: humanism, justice, democracy. When unemployment rises from 10 percent to 15 percent, for global economists the difference is 5 percent – not much. For them, in that number 5, tears, anxieties, fears, hunger are not existent. Just the number 5 exists – a new divinity. (...) Profit is the post-Berlin God. On the fall of the wall, nicknamed the Wall of Shame, other walls are erected, with no shame. Around the rich mansions: out with the poor and starving, out, out! At the frontiers of rich countries: out with the foreigners, out, out! Profit, not human beings, is what determines the relationship between countries encumbered with walls of shame. Profit, not love, determines human relations. They say it is inevitable. A lie! There are people who do not feel repugnance for human solidarity in contrast to the great fat famished one. The great fat famished one proclaims the inevitability of globalisation, a euphemism invented to hide what has already been called interdependence: Imperialism, Colonialism. (...) Inevitable? Not true! Even if it were, nothing will justify us giving in to it.“ (Боал 2001: 347. 348)

Будући да су свесни чињенице да је идеологија која данас оправдава колонијализам иста она која је некада оправдавала ропство, оба аутора пишу драме у којима разоткривају континуитет такве идеологије, и бележе отпор који ју је кроз историју пратио. Сезер то чини у биографији вође прве успешне побуне робова, Тусена Лувертира, са Хаитија (*Тусен Лувертир: Француска револуција и колонијални проблем (Toussaint Louverture: La Révolution française et le problème colonial, 1960)*), а Воласова у драми *Течна равница*, која се поред Тусенове револуције, бави и другим покретима у Европи и Америкама који су довели до формалног (мада не и суштинског) укидања ропства. Поред *Расправе о колонијализму*, Сезер је своје виђење овог феномена отеловио и у драму *Једно годишње доба у Конгу (Une Saison au Congo, 1966)*, у којој је приказао околности под којима је убијен непокорни Лумумба, први црни премијер Конга и један од највећих националних хероја двадесетог века.²⁵⁸ Док у драми *Свет који ишчезава* Наоми Волас приказује последице империјалног освајања које се већ догодило, у драми *Једно годишње доба у Конгу* неоколонијално освајање се тек пред очима публике припрема. Драма показује како се старе идеологије не напуштају, већ враћају на политичку сцену у Конгу, и то у периоду деколонизације, када је Конго званично стекао слободу од својих белгијских колонијалних господара. Тако Сезерова драма проширује свест о неоколонијалном контексту у којем се касније дешавају драме које је Наоми Волас написала. Док је у драми *Свет који ишчезава* акценат на судбинама, такозваних 'малих', ратом погођених, људи, Сезерова драма приказује оперативне потезе професионалних и утренираних империјалиста: поткупљивање политичара у бившој колонији, ораганизовање диктатуре, издаје, сепаратизам и изазивање грађанског рата. У том смислу, синтагма из наслова Парентијеве књиге, *Лице империјализма*, може се применити и на ове ауторе и истаћи да они приказују два аспекта ове појаве, Наоми Волас последице које „лице“ империјализма чине одмах уочљивим, а Сезер оно што је мање видљиво, што се дешава „иза затворених врата“, његово „наличје“.

²⁵⁸ По Парентију, Садам Хусеин је обележен као непријатељ на мапи империјалних освајања због економског национализма, а Патрис Лумумба због његове радикалне антиколонијалне политике. (Паренти 2011: 9, 33) Лик Лумумбе је у драми *Убилачки анђели: црно-бела политичка трагедија и комедија (Murderous Angels: A Political Tragedy and Comedy in Black and White)* Конора Круза О'Брајена (Conor Cruise O'Brien) играо Воле Сојинка, први добитник Нобелове награде пореклом из Африке, а лик Лумумбе се појављује и у драми Адријане Кенеди *Црнац у лудници*. И Сојинку и Кенедијеву Воласова препоручује студентима драматургије у предавању „Писање као прекршај“, о којем је већ било речи.

И Воласова и Сезер приказују у својим драмама ароганцију међународних институција и њихову равнодушност пред стравичним последицама неоимперијалне праксе. Чланови међународне заједнице су страдања у Ираку деведесетих посматрали „уз шољицу хладне кафе“ (Волас 2005: 44), а исти степен дистанце показали су и током сукоба у Конгу шездесетих, или, што је изузетно добро документовано, током покоља у Руанди 1994. У драми *Једно годишње доба у Конгу* на лицемерје Генералног секретара Уједињених нација који инсистира на томе да су Уједињене нације неутралне силе мира, а не агресије (2010: 76), лик Лумумбе громогласно одговара:

„Види сада ово, непристрасност УН-а. Погледај само
те неутралне момке. Белгијске трупе и безброј плаћеника
у Конгу! Искрцавају се сваког дана,
а Ви допуштате то (...)
Није проблем у томе само што не реагујете, већ нам не дозвољавате
да ми одреагујемо!
Где сте били када су Белгијанци масакрирали наше мушкарце и жене?
А сада, ми испадамо дивљаци?“²⁵⁹ (Сезер 2010: 77, 81)

Сезер је имао изграђену свест о умешаности западних банкара у свргавање Лумумбе. „Живела Независност! (21) (...) Живео слободни уранијум (...), али не само уранијум. Дијаманти! Бакар! Кобалт!“ (35-36), узвикују ликови банкара у његовој драми. Међутим, када се јави опасност да формална и лажна независност („*dipenda*“), којом се прикрива економска доминацију, постане она права („*uhuru*“), коју народ прижељкује, реакција банкара је следећа:

„Влада издајника распродаје нашу империју (...)

²⁵⁹ Одломак из драме *Једно годишње доба у Конгу* у енглеском преводу гласи:
„Look at this now, the impartiality of the UN. See them,
the neutral mem! Belgian arms and the affluent merce-
naries of the Congo! They unload them every day, and
you allow it!
(...) not only do you not act but you don't allow us
to act! And where was Mr Hammarskjold, when Belgians massacred our
men and violated our women?
And now, it's we the savages?“ (Сезер 2010: 77, 81)

Дивљака можеш упростојити на два начина:
Превари га (...) или га поткупи
(...) Дакле, поткупи га! Тако је! Рачун у банци
Виле, привилегије, не сме се штедети на томе.
Главно правило: мораш их хранити на силу
Резултат: срца им смекшају
Нарав им постане углађена.²⁶⁰ (Сезер 2010: 19, 20, 21)

О ароганцији империјалних владара, садржаној у идеји да они по рођењу имају право да владају сиромашнијим људима, о којој је Паренти писао у студији *Лице империјализма*, Сезер у драми кроз уста владара говори на следећи начин:

„Ови варвари су били у нашој надлежности. Да, Судбина нам је доделила старатељство над њима, те смо их хранили, васпитавали, образовали. (...) Зато, они морају да покажу да је Африка узоран модел, који ми дарујемо Европи, и ти уједињени, вредни, и еманциповани људи ће нам донети светску славу. (...) Морају имати осећај, не да су се они сами изборили за ову слободу, већ да смо им је ми поклонили (...), као поклон Вашег краљевског височанства. (...) Бићемо такође светски ватрогасци! Ватрогасци који обуздавају ватру комунистичке пироманије!“²⁶¹ (24-26, 56)

²⁶⁰Одломак из драме у енглеском преводу гласи: „A government of traitors sells off our Empire (...)

To make the savage treatable, only two politics:

Trick him (...) or bribe them

(...) So bribe them! Good! Car, bank account

Villas, big-time treatment, I skimp nothing.

Axiom: and that's what's important: one must force-

Feed them!

Result: their hearts soften,

Their mood becomes smooth.“ (Сезер 2010: 19, 20, 21)

Да је стратегија о којој говори банкар слична пропагандном моделу који описује Ноам Чомски у књизи *Manufacturing Consent*: потребно је поткупити или на други начин придобити 20 посто људи који имају моћ да доносе одлуке, на шта се не штеди новац нити поклони и привилегије. Такав се поступак исплати зато што та придобијена елита онда бесплатно испоручује својим налогодавцима преосталих осамдесет посто грађана.

²⁶¹ Одломак из драме у енглеском преводу гласи: „This barbaric people – we have taken charge of them. Ah, yes, Providence has committed to us this care, and we have fed them, raised them, educated them. (...) They will show Africa an example which, we ourselves, give to Europe: of a people united, decent, hardworking, and the emancipation of our pupils will bring us some honor in the world. (...) This freedom, whose seductive drug they have smoked, and whose emanation intoxicates them with such deplorable visions, they must feel that they receive it, and not that they win it (...), a gift of your royal magnificence. (...) We are also the firemen of the world! Firemen designated to circumscribe the fire lit everywhere by communist pyromania!“ (24-26, 56)

Евидентно је да империјалисти земљу / државу (било своју или туђу) доживљавају као пословну инвестицију која доноси профит, док је идеал слободе сведен на најбаналнији, економски аспект: једина слобода коју крупни, светски инвеститор може конципирати је (квази) слобода тржишта, слобода да се поробљена земља пљачка и експлоатише²⁶². За потлачене, пак, слобода, има другачије значење. О њој говори лик Лумумбе у говору поводом независности Конга:

„Ми смо били разбаштињани, ударани, сакаћени... боже, сва страдања која постоје ми смо претрпели. Сво понижење које се може попиту ми смо попили.

²⁶²Још је Брехт у песми „Слобода за кога“ („Freedom for Whom“ / „Not What Was Meant“) критиковао те лажне слободаре. Песма гласи:

„Када је Академија уметности захтевала слободу
Уметничког изражавања за бирократе ограниченог ума
Крици и урлици одушевљења одзвањали су у њеној непосредној близини
Али изнад свега се зачуо громогласни аплауз
Далеко изван њених граница
Слобода! Грмели су. Слобода за уметнике!
Слобода свуда унаоколо! Слобода за све!
Слобода за експлоататоре! Слобода за заговорнике рата!
Слобода за картеле из Рура! Слобода за Хитлерове генерале!
Полако, драги пријатељи...
Зато што следи Јудин пољубац за уметнике
Велики Јудин пољубац за раднике
(...)

И најсуженијим умовима,
У којима мир обитава
Уметност жели добродошлицу
Више него љубитељу уметности
Који је у исто време и љубитељ рата.
У енглеском преводу песма гласи:
„When the Academy of Arts demanded freedom
Of artistic expression from narrow-minded bureaucrats
There was a howl and a clamour in its immediate vicinity
But roaring above everything
Came a deafening thunder of applause
From beyond the Sector boundary.
Freedom! it roared. Freedom for the artists!
Freedom all round! Freedom for all!
Freedom for the exploiters! Freedom for the warmongers!
Freedom for the Ruhr cartels! Freedom for Hitler's generals!
Softly, my dear fellows...
The Judas kiss for the artists follows
Hard on the Judas kiss for the workers.
(...)

Even the narrowest minds
In which peace is harboured
Are more welcome to the arts than the art lover
Who is also a lover of the art of war.“ (Брехт 1987: 437-438)

Међутим, другови, укус живота нису нису успели да нам огаде, и борили смо се, током педесет година смо се борили са оскудним средствима која смо имали.

И видите, победили смо.

Наша земља је сада у рукама своје деце (...)

(...) Конго, наша мајка

Конго, наше дете – плод нашег рада, нашег страдања, наше борбе.

Конго, наш Краљ²⁶³ (29)

Наставак драме показује да је из перспективе (бивших и актуелних) колонизатора било недопустиво сопствену земљу волети, величати и називати краљем, дететом, мајком, као што је било кажњиво имати свест о томе да црначком народу слобода није била дар, привилегија, већ људско право повраћено мукотрпном борбом читавог народа. Уследиле су завере, грађански рат, сецесија најбогатије покрајине Конга, Катанге, убиство Лумумбе. (Сезер 2010) „Слава оснивачима, слава настављачима“ (27), обраћа се јавности краљ Басилио у говору поводом независности Конга, прећуткујући притом чињеницу да су зверства његовог претка, краља Леополда II, над домаћим становништвом Конга, била гора од озлоглашених Хитлерових, и да се пола века пре јеврејског у Европи десио и холокауст на афричком континенту.²⁶⁴

И Али у драми *Свет који ишчезава* и Лумумба у драми *Једно годишње доба у Конгу* непрестано сањају о слободи. Тај сан је оличен у мотиву птице који непрекидно искрсава у обе драме. Док у драми *Свет који ишчезава* птица означава блискост и драгоценост (Али

²⁶³Део Лумумбиног говора у драми овако гласи у енглеском преводу: „We are those who were dispossessed, struck, mutilated ... lord, all suffering that can be suffered, we have suffered it. All humiliation that can be drunk, we've drunk. But, comrades, the taste for living, they could not turn it sour in the mouth, and we have struggled, with our poor means we have struggled for fifty years. And look, we have won. Our country is now in the hands of her children (...)

(...) Congo – our mother

Congo-our child – child of our making, of our suffering, of our combat.

Congo – our King.“ (29)

Исти аргумент о истрајности црних робова и црнаца у Америци и уопште наводи и Џејмс Кон у студији *Крст и дрво за линчовање* где хвали црначку способност да усред стравичне патње сачувају неокрњен смисао живота и љубав према животу.

²⁶⁴Документарац *Бели краљ, црвена гума, црна смрт* (*White King, Red Rubber, Black Death*, 2003) аутора Питера Бејта (Peter Vate) говори управо о овом афричком холокаусту, суровом убијању и мучењу становника Конга (у које је спадало и сакаћење мале деце), које су су белгијски колонијални владари спроводили да би их натерали да ропски раде по шумама широм Конга сакупљајући енормне количине сирове гуме која би се потом користила за израду аутомобила у европским фабрикама. Убедљивим филмским приказом стравичне историје Конга на почетку двадесетог века, документарац дочарава шта заправо значи када Лумумба у Сезеровој драми каже „били смо разбаштињени, ударани, сакаћени.“

своје голубове назива по члановима породице и по најбољем пријатељу, продаје их за храну тек након што је продао своје највредније књиге и сувенире), у драми *Једно годишње доба у Конгу* птица има двоструку симболику. Она, са једне стране, симболизује слободу Конга која треба да се прошири и на друге нације, али, са друге стране, птица може бити и птица-грабљивица, да послужи као симбол колонијалне агресије, која прети да ту слободу претвори у своју супротност. (2010: 30, 42)

Шеснаест година пре него што је написао ову драму, 1950. Сезер је и у *Расправи о колонијализму*, до танчина, врло аналитички и визионарски, са пуно хумора и поетског набоја, критиковао империјализам који се над недужним народима спроводи и у теорији и у пракси.²⁶⁵ Године 2000. историчар Робин Кели написао је предговор ново издање Сезерове *Расправе о колонијализму* и насловио га „Поетика антиколонијализма“. По мишљењу овог историчара, циљ Сезера био је да у овом делу прикаже „децивилизованог“, варварски настројеног колонизатора, који проглашава Другог варварином како би произвео оправдања за сопствену војну и економску доминацију. (Сезер 2000: 9) Сезер, тврди Кели, показује како је за опстанак колонијалне власти колонијална идеологија која се спроводи преко расне и културне хијерархије исто толико битна колико и колонијална полиција и принудни неплаћени рад колонизованих (Сезер 2000: 9) и додаје да идеологијом коју шири уз помоћ својих мисионара европски колонизатор заправо покушава да сакрије чињеницу да је „Европу изградио Трећи свет“. (9) На почетку предговора Кели Сезерову *Расправу* назива „манифестом Трећег света“, подсећајући да су 1950-те године, када је овај револуционарни текст настао, биле „доба деколонизације“, период обележен масовним устанцима народа Африке, Азије и Латинске Америке против вековних поробљивача:

„Маова револуција у Кини је већ годину дана живела, а револуционари из редова „Мау-Мау“ су се управо спремали за устанак против њихових колонијалних поробљивача. Французи су наишли на револуционарни отпор у Алжиру, Тунису, Мароку, Камеруну, Мадагаскару, а такође су били осрамоћени поразом који су претрпели у рату против

²⁶⁵ Поред *Расправе о колонијализму*, значајан за разумевање стваралаштва Наоми Волас у контексту критике савременог колонијализма може бити и Сезеров есеј *Ропство и колонијализам* (1948), поменута биографија *Тусен Лувертир: Француска револуција и колонијални проблем* (1960), *Расправа о црнаштву* (1987), као и бројне драме, збирке поезије, писма и есеји које је написао.

Вијетмина (Лиге за независност Вијетнама) код Дијен Бјен Фуа. Побуном је одисао ваздух. Индија, Филипини, Гвајана, Египат, Гватемала, Јужна Африка, Алабама, Мисисипи, Џорџија, Харлем. Који год део света да споменеш – тамо је побуна! Малколм Икс је једанпут ову дугу деценију, која је започела након Другог светског рата и трајала до касних педесетих, назвао „огромним таласом црних побуна.“²⁶⁶ (Сезер 2000: 8)

Сезер је 1950. године у *Расправи о колонијализму* заступао тезу да је фашизам саставни део колонијализма, а ми бисмо додали, логична фаза у развоју културе доминације коју западна цивилизација оличава. Слично је мислио и Ралф Банч, црни професор политичких наука на Универзитету Хауард, истичући још 1936. године да је „фашизам рођен из империјализма“. Ду Боис је 1947. године рекао да „не постоје зверства нациста (...) која европска хришћанска цивилизација већ није опробала над људима тамне боје коже свуда у свету, у име и зарад одбране Супериорне Расе предодређене да влада светом.“ (наведено у Сезер 2000: 20)²⁶⁷ Сезер започиње *Расправу* тврдњом да је европска цивилизација „декадентна“, „болесна“ и „умирућа“ зато што окреће главу на другу страну да не би видела, и користи подвале и лажи да не би решила проблеме које је створила под вођством буржоазије: проблем пролетаријата, домаће радничке класе, и проблем колонија. (Сезер 2015: 33) Европу је немогуће одбранити, наставља Сезер, пред судом разума и савести она је „морално и духовно неодбрањива“. Та „оптужба не долази само од европских маса већ је широм света изричу десетине милиона људи који се из дубине ропства уздижу у судије“. (33)²⁶⁸ Сезер, који је и сам одрастао у колонији као припадник

²⁶⁶ У оригиналу: „Mao’s revolution in China was a year long while the Mau Mau in Kenya were just gearing up for an uprising against their colonial masters. The French encountered insurrections in Algeria, Tunisia, Morocco, Cameroon, and Madagascar, and suffered a humiliating defeat by the Viet Minh at Dien Bien Phu. Revolt was in the air. India, the Philippines, Guyana, Egypt, Guatemala, South Africa, Alabama, Mississippi, Georgia, Harlem, you name it. Revolt! Malcolm X once described this extraordinary moment, this long decade from the end of the Second World War to the late 1950s, as a ‘tidal wave of color’“. (Сезер 2000: 8)

²⁶⁷ Кели Сезеров текст посматра као једно од кључних дела антиколонијалне литературе на половини двадесетог века, поред Ду Боисових књига *Боја коже и демократија* (*Color and Democracy*, 1945) и *Свет и Африка* (*The World and Africa*, 1947), Фанонове студије *Црна кожа, беле маске* (1952), дела Џорџа Падмора *Панафриканизам или комунизам Борба за Африку која ће уследити* (*Pan-Africanism or Communism? The Coming Struggle for Africa*, 1956), књиге Алберта Мемија *Колонизатор и колонизовани* (*The Colonizer and the Colonized*, 1957), збирке есеја Џејмса Рајта *Чуј, бели човече* (*White Man Listen!*, 1957) есеја *Црни Орфеј* (1948) Жан-Пол Сартра, часописа *Presence Africaine* и *African Revolution*. (Сезер 2000: 8)

²⁶⁸ Највећу апологију ропства је по Сезеру изнедрила хришћанска црква тако што је наметнула срамну једначину: хришћанство = цивилизација, паганство = дивљаштво. (34) Сезер у *Расправи* показује да у колонијализму важи потпуно супротно, да је заправо хришћанска Европа та која запада у дивљаштво, и да су колонизатори децивилизовани, брутални, руковођени најнижим инстинктима, похлепом, насиљем, расном

поробљеног народа, не може да прихвати тобожњи хуманизам европске буржоазије. Због тога у *Расправи* о њима каже:

„(Они) чекају и надају се, и од самих себе сакривају истину да је (хитлеризам / нацизам) варварство, и то врхунско, круна сваког варварства, варварство које у себи сабира сва свакодневна варварства; (скривају од себе) истину да то заиста јесте нацизам, али да су они који су постали његове жртве раније били његови саучесници; да су тај нацизам подржавали док се није окомио на њих, да су му давали опрост, затварали очи пред њим, озакоњивали га јер је дотад тлачио само неевропске народе, да су тај нацизам неговали, да су за њега одговорни и да је он, пре него што је својом црвеном бујицом потопио западну и хришћанску цивилизацију, капао, цурио и шикљао из сваке њене пукотине. Да, вредело би истраживати, клинички, врло детаљно, поступке Хитлера и хитлеризма и открити врло угледном, врло хуманистички настројеном, врло хришћанском буржују 20. века да он у себи носи једног Хитлера (којег) није свестан (и да) у основи, оно што он не прашта Хитлеру није *злочин* по себи, *злочин против човека* (...), понижење човека уопште, већ (његов) *злочин против белог човека* (његово) примењивање у Европи оних колонијалистичких процедура којима су дотад били подвргавани само Арапи из Алжира, кулији из Индије и црнци из Африке. (...) На крају ћорсокака који је Европа, хоћу да кажем Европа Аденауера, Шумана, Бидоа и неколицине других, стоји Хитлер. На крају капитализма решеног да сам себе надживи стоји Хитлер. На крају формалног хуманизма и затајивања филозофије стоји Хитлер.“ (Сезер 2015: 36-37)

Какве су то пукотине европске цивилизације из којих пре-хитлеровски нацизам извире, Сезер објашњава цитатима из дела познатих европских „хуманистичких“ мислилаца. И док мислимо да цитатом који наводи Сезер и даље говори о Хитлеру, он нам заправо предочава истоветност расистичких ставова Ернеста Ренана са Хитлеровим, изнетих у делу *Интелектуална и морална реформа* (*La Reforme intellectuelle et morale*, 1871), у којем овај истакнути француски филозоф и реформатор отворено истиче да не тежи „једнакости већ доминацији“ и да супериорност Европе над другим народима треба

мржњом. (35) „Колонизатор, да би олакшао своју савест, почиње да види другог као животињу, да се опходи према њему као према животињи, и сам постаје животиња“, тврди Сезер. (35)

„преточити у закон“ (наведено у Сезер 2015: 37), што је Хитлер, поучен америчким примером²⁶⁹, и учинио.

Да би оправдао своју тезу о коренима хитлеризма у опробаним традицијама Европе, Сезер преиспитује и ставове француског политичара Албера Сароа (M. Albert Sarraut) (1872-1968), гувернера Француске Индокине (од 1912-1914, и од 1917-1919), министра задуженог за колоније (1920. године). У свом обраћању студентима Колонијалне школе у Паризу, будућим колонијалним намесницима, Саро каже „да би било детињасто опирати се европским колонијалним освајањима у име наводног права власништва над земљом (...) у име права која би у неспособне руке заувек положила јалово власништво над некоришћеним благом“. (наведено у Сезер 2015: 38) Сезер истиче да су и свештеници у истом духу, правдали колонизацију приписујући је божјој вољи која наводно заповеда да се природна богатства света не смеју оставити лењим и нецивилизованим људима у колонијама. (Сезер 2015: 38) „Ко негодује?“ (против оваквих ставова), пита се Сезер. „Нико“ револтирано закључује, „ниједан угледни писац, ниједан академик, ниједан проповедник, ниједан политичар, ниједан борац за право и религију, ниједан 'бранилац људске слободе““, иако кроз Сароа, (свештеника попут) Милера и Барда већ проговара Хитлер. (39) Сезер, као и Фанон, Ва Тионго, Саид и Воласова, истиче да колонизатор никада не осваја само војно, уз помоћ „садистичких гувернера и мучитељских префекта (...) колонизатора који бичују и грамзивих банкара (...) покварених политичких чанколиза и послушних судија“ већ и идеолошки, и то уз помоћ послушника колонијализма, „отровних новинара, задриглих академика што се ваљају у доларима и глупости (...), блебетавих интелектуалаца (...), аграрних социолога, обмањивача, мистификатора, превараната, опсенатора, (...) јатака капитализма, трговаца робљем“. (Сезер 2015: 50-51)

Када апологете колонијализма са хвалоспевом говоре о економском развоју колонија, које је наводно колонизатор подстакао, Сезер (као и Паренти педесет година касније), одговара противаргументом да је сав тај напредак остварен ропским радом колонизованих. Покорени народи Африке плодове свог рада нису могли да искористе зато

²⁶⁹ Амири Барака (1965) је истицао логику по којој су хитлеризам и американизам иста ствар, а сетимо се и пресуде Врховног суда Америке из 1857. године поводом случаја поробљеног црног Дреда Скота у којој пише да су црнци: „инфериорна бића, потпуно неспособна за односе са белом расом, било у друштвеном или политичком смислу, и да су до те мере инфериорни да не постоји ниједно њихово право које би бели човек морао да поштује.“ (Мојерс 2007)

што их је колонизатор отимао и извозио у европске метрополе, остављајући домородачко становништво гладно и сиромашно. Најзад, сва оправдања за колонијализам Сезер одбацује тако што сагледава да између колонизатора и колонизованог једини однос који постоји је однос који подразумева „принудни рад, застрашивање, притисак, полицију, порез, крађу, силовање, наметање пољопривредних култура, презир, неповерење, охолост, самозадовољство, простаклук, празноглаве елите, унижене масе. Никакав људски контакт, само односи доминације и поковања (...).“ (Сезер 2015: 41) Сезер, као и Паренти (2011), одбацује приче о заосталости локалних афричких заједница као пуки изговор колонијалиста за доминацију Африком. Сезер одлучно стаје на страну претколонијалног начина живота, залажући се за успостављање принципа братства и једнакости, који су били у основи матрифокалних племенских друштава Африке, пре доласка европских освајача. Сезер каже:

„Сваки дан који прође, свако ускраћивање правде, свако полицијско премлаћивање, сваки захтев радника који је угушен у крви, сваки заташкани скандал, свака казнена експедиција, сваки полицијски комби (...) предочавају нам вредности наших старих друштава. Била су то комунитарна друштва, никад друштва у којима већина постоји ради мањине. Та друштва нису била само прекапиталистичка, као што су говорили, већ и антикапиталистичка. Била су то демократска друштва, увек. Била су то кооперативна друштва, братска друштва. Систематски браним друштва која је уништио капитализам. (...) Ми ни желимо да оживимо једно мртво друштво. (...) Нити желимо да продужимо данашње колонијално друштво, најпоқвареније које је икад трунуло под сунцем. Нама је потребно једно ново друштво, потребно нам је да стварамо са својом браћом баченом у робље, обдареном свим модерним производним моћима, потребно нам је друштво топло од древног братства.“ (Сезер 2015: 43, 49)

Оваквим описом друштава претколонијалне Африке, која су почивала на принципима идентичним са принципима матрифокалних заједница које историја познаје и на другим континентима, позивањем на изградњу друштва које би се у садашњости базирало на братству и заједништву, као некада у прошлости, Сезер се највише приближава ставовима Ријане Ајслер, која је управо у таквим, матристичким, уређењима пронашла узоран културолошки модел и алтернативу постојећој култури доминације. Као

и Сезер, Ајслерова је свесна чињенице да је повратак у прошлост у буквалном смислу немогућ, али је исто тако свесна и неопходности преузимања принципа који су постојали у њој, и то зарад унапређења савременог живота људи, али и зарад очувања планете и одржања људске врсте уопште. Такав „повратак у будућност“ заговарају данас многи савремени археолози и антрополози, а сама Африка познавање прошлости ради боље будућности симболично приказује у митолошкој птици „санкофа“.²⁷⁰

Поред колонијализма који је спроводила Европа, Сезер је био свестан и предстојеће доминације која прети од Америке, и у том смислу је у закључном, шестом делу *Расправе о колонијализму* рекао:

„Нема више брана, нема бедема. Нема више утврђења. Наступио је час Варварства. Модерног Варварства. Амерички час. Насиље, претеривање, расипање, меркантилизам, блеф, конформизам, глупост, вулгарност, неред. (...) Америчка доминација је једина од које нико не може умаћи. Хоћу да кажем, нико не може умаћи неоштећен. Кад већ говорите о фабрикама и индустрији, зар не видите фабрику која хистерично бљује пепео у срцу наших шума и наших шикара, фабрику за производњу слугерања; чудесну механизацију, али механизацију човека; непрестано силовање свега присног, нетакнутог и неупрљаног што је наша људскост опљачканих успела да очува; машина, да, али зар сте видели још неку осим машине за гњечење, дробљење и заглупљивање људи.“ (Сезер 2015 68, 69)

Овакав суд који је донео о Америци на основу интервенционизма и нових облика експлоатације које је по завршетку Другог светског рата Америка све више користила повезује га са Наоми Волас, чије стваралаштво је покренуло незадовољство управо тим америчким одликама са којима се није мирила и које је покушавала да разуме и да их другима прикаже да бисмо их се што успешније ослободили. Сезеров критички став добро сумира и отеловљује Трилингов појам јаства које се сукобљава са културом, па се зато

²⁷⁰ У Студентском културном центру (СКЦ) у Београду, 7. октобра 2016. године, кустос археолошког налазишта Винча, Драган Јанковић, одржао је предавање насловљено „Неолитска Винча – повратак у будућност“ у којем је говорио о значају мирољубиве винчанске културе која је постојала и на територији данашње Србије. (Атић 2016) Јанковић је истицао, слично Ријани Ајслер, потребу да знања која имамо о тој давној прошлости послуже као инспирације за мирољубиву и еколошки мудрију будућност читаве планете. Поред многобројних женских фигурина, нађених на нашој територији, фигурина божанства мајке Земље, такозвана Дивостинка, археолошки остатак уметности из периода винчанске културе, пронађене 1958. године у Дивостину код Крагујевца, постала је недавно и заштитни симбол града Крагујевца. (Јовановић 2016)

може сматрати да његов текст *Расправа о колонијализму*, као једна од најгласнијих критика културе доминације, добро теоријски заокружује драме које је Наоми Волас написала. Воласова у својим драмама показује да је Сезерова забринутост над судбином човечанства оправдана, и да се, како показују њене драме *У срцу Америке* и *Свет који ишчезава*, у другој половини двадесетог века култура доминације из срца Америке драстично проширила и на остале делове света. Воласова се не задржава само на трагању за коренима културе доминације, већ својој публици временом открива да историја познаје и традицију „јаства која се супротстављају“²⁷¹ таквој култури. На тај начин она показује континуитет људског стремљења ка друштвеним и моралним принципима који су били у основи претпатријархалних друштава. Такав отпор постоји и данас јер, како Сезер каже, (патријархалној) Европи ће судити, не само колонијално поробљени народи, већ и њен сопствени пролетаријат који она држи у сличном ропском положају. Сезер би се свакако сложио са осудом Америке коју је четрдесет година после његове *Расправе* изговорио нобеловац Харолд Пинтер у тексту „Карипски Хладни рат“, о Америци и региону из којег Сезер потиче. У својој осуди Америке и својим прогнозама за будућност Пинтер каже:

„Збрчкано моралистичко чело Сједињених Држава тера ме да прснем у смех. „Ми се згражавамо итд, итд, над кршењем људских права у тој и тој земљи“. У њиховој сопственој земљи милион и по људи чами по затворима, три хиљаде у реду чекају на смрт, скоро 50 милиона живи испод границе сиромаштва, ефективно лишени свих грађанских права,

²⁷¹ Због тога што су писали и о империјализмима разних европских земаља и Америке, а не само о озлоглашеном Хитлеровом који се догодио током Другог светског рата, многи аутори споменути у овом делу дисертације били су током својих каријера цензурисани, забрањивани, отпуштани са посла, или приморавани да напусте земље у којима су живели. Као што каже у предавању „Рат Сједињених Држава против Југославије“, одржаном на Универзитету Вашингтон, у Сијетлу, 1999. године, Паренти је често био прислушкиван, а у књизи *Отпор империји* овај аутор детаљно описује своју и позиције осталих академских професора који су због својих левичарских идеја често губили посао на америчким универзитетима. Воласова, која о америчком империјализму пише и говори потпуно отворено, махом се приказује у Енглеској и Француској, ређе у Америци, што такође говори о цензури у позоришту. (Горник 1997) Сезеру су власти Мартиника забрањивале часопис *Тропик (Tropiques)* јер је у њему разоткривао француски колонијализам. Како Зедин Сардар у предговору за *Црну кожу, беле маске каже*, Фаноново дело су конзервативни теоретичари често критиковали због његовог погледа на насиље (борбу), док су лево оријентисани критичари одбацивали његово дело као наивно и застарело. (2008: IX-X) Критичари су то чинили упркос невероватној актуелности Фаноновог дела данас са очигледним циљем да умање његову критику француског колонијализма и значај његовог ангажмана током Алжирског рата. Ва Тионго је због писања о британском колонијализму, не починивши никакав преступ, провео читавих годину дана у кенијском затвору. Упркос томе, антиимперијални ангажман ових аутора, и уопште бунт против културе доминације, био је и наставља да буде радикалан, жесток, непоколебљив.

огромна црна поткласа је шиканирана и унапред осуђена на пропаст, 38 држава практикује смртну казну, корупција је распрострањена и активна на свим нивоима хијерархије, полицијска бруталност је систематична, изразито расистичка, смртоносна. О каквим људским правима онда говоримо? Данас је на сцени нашироко распрострањена пропаганда која нам говори да је социјализам мртав. Али, ако бити социјалиста значи бити неко ко је уверен да речи „опште добро“ и „друштвена правда“ заиста нешто значе; ако бити социјалиста значи дићи глас против презира којим милионе и милионе људи засипају моћници на власти, „тржишне силе“, међународне финансијске институције; ако бити социјалиста значи бити неко ко је решен да учини све што је у његовој моћи да би се пружило некакво достојанство овим неопростиво деградираним животима, онда социјализам никада не може бити мртав, јер такве тежње никада неће умрети.“ (Пинтер 2002: 247)

Из срца Америке у својим драмама Наоми Волас прокламује веру у овакву бољу будућност засновану на истим принципима о којима је писао и говорио Пинтер.

III Једну деценију касније: амерички сан и драма *Људи усахлих снова* (2004)

Образац доминације, који карактерише постојање владара и подређених, свако дете мора да интернализује одрастањем у традиционалној патријархалној породици, и по њему се граде сви међуљудски односи у друштву. У случају расизма, овај модел опхођења према другим људима се, након што је примењен у односу према другом полу (женама), проширује и на људе друге боје коже. Феномен као што је колонијализам такође користи исти образац: однос доминације се још више проширује и примењује у опхођењу према другим нацијама, (односно људима који су често друге боје коже).²⁷²

Ријана Ајслер, *Путир и оштрица*

Наведени цитат може послужити као добар приказ друштвених односа које је Наоми Волас открила у срцу Америке. Десет година после драме *У срцу Америке* Наоми Волас је написала драму *Људи усахлих снова* са којом почиње етапа у њеном стваралаштву у оквиру које се на разне начине бави критиком оних елемената друштвене праксе у Америци који у потпуности изневеравају обећања и наде људи везане за такозвани амерички сан.

На тај начин она се придружује америчким драмским класицима као што су Клифор Одетс, Артур Милер, Тенеси Вилијамс, Едвард Олби, Сем Шепард, и Дејвид Рејб, који су пре ње из различитих перспектива у својим драмама такође раскринкавали истину о такозваном америчком сну. У бројним изјавама, Воласова указује и на идејну блискост са бриљантним Џејмсом Болдвином, који се, не само у својим књижевним делима, већ и у дебати „Да ли је амерички сан оствариван експлоатацијом америчких црнаца“ (1965), такође бавио овом темом. Један од епиграфа за драму *Људи усахлих снова*, („Ако мислиш да те чињеница да си бео суштински одређује, онда за тебе нема наде“ („If you think you’re white,

²⁷² Цитат из студије *Путир и оштрица* у оригиналу гласи: „A dominator-dominated way of relating to other human beings is internalized from birth by every child brought up in a traditional, male dominated family. In the case of racism, this model of human relations is generalized from members of a different sex to members of a different race. In the related phenomenon of colonialism, it is generalized one step further, to members of a different nation (and usually also race).“ (Ајслер 1988: 168)

there's no hope for you“) (Торсен 1989), Воласова је позајмила од Болдвина зато што та Болдинова реченица представља критику концепције идентитета белих људи који сматрају да због тога што су рођени као белци не морају да поседују никакве друге људске квалитете јер им већ сама та случајност обезбеђује „карту“ која гарантује успешан пролазак кроз живот. Осуду америчког сна изрекао је и свремени немачки режисер Вим Вендерс, схвативши на својим бројним путовањима кроз Америку, вишеструку, и по цели свет опасну, обману, коју пропаганда и други облици некритичког виђења Америке представљају. (Вендерс 2001) Воласова се у драмама које се баве овом темом окреће судбинама оних грађана Америке који, не својом кривицом, нису успевали да остваре такозвани амерички сан, па у интервјуу „Историја нас уходи“ („The Hauntings of History“), из 2014. године, она каже:

„(...) Желим да у својим драмама представим разне гласове америчких радника: оних који су изградили ову земљу, укључујући и гласове Американаца који нису имали ни држављанство у доба Реконструкције – претходно поробљених људи који су нам донели револуционарне идеје о бесплатном школству, јавним библиотекама, идеје о прерасподели земље. Неке од најбољих и најдемократскијих идеја потичу од Американаца који су имали најмање, који још увек имају најмање. Гласове тих људи покушавам да прикажем у својим драмама. (...)“²⁷³ (Еванђелисто 2014)

У цитираном интервјуу поводом премијерног извођења драме *И ја и ћутање*, која припада делу њеног опуса у којем се амерички сан критикује као илузија супротна револуционарној тежњи за суштинском слободом формално, али не и у пракси, ослобођених црних (и белих) робова, Воласова се сећа радничких и црначких заједница у чијој је близини као дете живела и са чијом децом је одрастала, па истиче: „Било је толико љубави и напорног рада у тим породицама, међутим, систем их је свакодневно живе прождирио, део по део“. Њихов неуспех она свакако не приписује њиховим слабостима, већ каже:

²⁷³ У оригиналу: „I'm interested in a plethora of voices when writing about working Americans: those who built this country, including the Americans who weren't even citizens in the time of Reconstruction – the formerly enslaved who brought us the revolutionary ideas of free schools, and libraries, and land re-distribution. Some of the best and most democratic ideas come from the Americans who had the least, who still have the least. Those are the voices that interest me.“ (Еванђелисто 2014)

„Живимо и сањамо у оквиру економског система који људе изабљује више него било где другде на свету. Говоре нам да ћемо, само уколико марљиво радимо, живети у миру и просперитету. Па већина Американаца управо то чини, обавља тешке послове, непрестано, а ипак ретко чиме може да се похвали. Још као деци су нам говорили да је потребно само да верујемо у снове да би се они остварили. А сада, када смо порасли, и када је очигледно да се нису остварили, да смо и даље гладни, без дома, у затвору, говоре нам ‘не преиспитуј систем, већ само настави да и даље гајиш исте снове’. Међутим, људи (су приморани да) такве идеје континуирано преиспитују и да им се на креативан начин одупиру, ма колико били њима засипани. Моја драма *И ја и ћутање*, као и сви остали моји комади, говори управо о таквим људима.“²⁷⁴ (Еванђелисто 2014)

Такви људи су, како је већ и Еме Сезер пре ње приметио, припадници белог пролетаријата, али и припадници колонизованих обојених народа који су се по ослобађању од ропства такође претворили у изабљивану радничку класу. Ленгстон Хјуз је у песми „Нека Америка поново постане Америка“ („Let America be America Again“) добро описао положај свих људи којима је остварење америчког сна ускраћено, рекавши следеће:

„(Никада није постојала једнакост за мене,
Нити слобода у „домовини слободних“)
(...)
Ја сам сиромашни белац, преварен и одбачен,
Ја сам црнац који носи ожиљке ропства.
Ја сам црвени човек отеран са земље,
Ја сам имигрант којем је једино нада коју тражи преостала —
И који види да је изложен старом, глупом плану
По којем пси једу псе, и моћни ломе слабе.“²⁷⁵ (Хјуз 1995: 190)

²⁷⁴ У оригиналу: „We live and dream within one of the most oppressive economic systems in the world. We are told that we can have peace and prosperity if we just work hard. Well, the majority of Americans have been working damn hard and then harder for too long now and have very little to show for it. As children we’re taught just to believe, and it will work out. And when we grow up, if it doesn’t work out and we’re still hungry or homeless or imprisoned, don’t question the system, just “dream harder, dream harder”. And yet no matter how thorough these teachings are, people still question and resist, creatively and persistently. *And I and Silence* is, like all my plays, about these people.“ (Еванђелисто 2014)

²⁷⁵ У оригиналу:

Драме које припадају овом делу опуса Наоми Волас везане су и за ситуацију у Америци коју је описао Мартин Лутер Кинг у свом чувеном говору „Ја имам сан“, а везане су и за песме Ленгстона Хјуза, посебно оне које се директно баве америчким сном и немогућношћу црнаца у Америци, али не и само црнаца, да га остваре.

3.1 Почетне инспирације за драму *Људи усахлих снова*: Наоми Волас, Гвендолин Брукс, Робин Кели и Џејмс Болдвин

О немогућности Афроамериканца да се приближе америчком сну говори и песма „Зграда са малим становима“ („Kitchennete Building“, 1963) Гвендолин Брукс, прве Афроамериканке која је добила Пулицерову награду за поезију. Наоми Волас је први стих ове песме „Ми смо људи усахлих снова, вођени туђом замисли“ („We are things of dry hours and the involuntary plan“), који дочарава скученост и осакаћеност црних живота у Америци, искористила као наслов за своју драму. Песма Гвендолин Брукс говори о суровој свакодневици црнаца, о „људима усахлих, исцеђених снова“ који, скучени и заточени, живе у стамбеним блоковима посебно изграђеним за Афроамериканце тридесетих година прошлог века, и добра је илустрација тезе Рејмонда Вилијамса да је цивилизација за многе постала антиживотна замка. Пратећи дешавања из истог периода који Бруксова поетски дочарава, и елаборирајући идеје које песма садржи, драма *Људи усахлих снова*, поткована историјском грађом, приказује као својеврсне замке, не само животне, већ и радне просторе у које су јунаци сатерани. Драма се, пак, на томе не завршава, већ, осим реалистичног приказа америчке радничке класе на почетку двадесетог века, она нуди

„(There’s never been equality for me,
Nor freedom in this ‘homeland of the free.’) (...)
I am the poor white, fooled and pushed apart,
I am the Negro bearing slavery’s scars.
I am the red man driven from the land,
I am the immigrant clutching the hope I seek—
And finding only the same old stupid plan
Of dog eat dog, of mighty crush the weak.“ (Хјуз 1995: 190)

решења, указује на путеве, на начине помоћу којих се може и мора изаћи из овако конципираних културолошких замки.

Драма се одвија на простору америчке државе Алабаме, на крајњем Југу, у периоду у којем највећу политичку и економску моћ има индустрија за прераду челика сачињена из постројења фабрике „Ти-Си-Ај“ (ТСИ), која је становништво Бирмингема и околних градова сатерала у положај потпуне економске зависности. Свакодневна отпуштања, смањења плата, исплата зарада у боновима за скупочену робу, а не у регуларним новчаницама, небезбедност током обављања најтежих мануелних послова приликом топљења и обликовања фабричког челика, непостојање права на окупљање и организовање – само су неки од разлога за незадовољство радника.²⁷⁶ У драми постоје и епизоде које описују праксу линчовања коју је отворено спроводио Кју-клукс-клан у овом периоду, што се надовезивало на ову мање видљиву, али не и мање сурову, зидовима ограђену, експлоатацију радника унутар фабричких постројења. Из разговора које јунаци воде, као и из монолога које казују, публика се упознаје са друштвеним кретањима ван собе у којој се главна радња драме дешава, са отпором у виду радничког оснивања партија и синдиката, и бруталном силом којом држава / компанија одговара. Међутим, драма се пре свега концентрише на оно што се догађа на личном плану, у соби, на односе између три јунака, црног Тајса Хогана, његове кћерке Кали и белог Корбина.

Драма почиње тако што се на сцени појављује дух Тајс који публику уводи у причу која се догодила за време његовог живота, пре него што је мучки убијен као вођа бирмингемског огранка Комунистичке партије, 1932. Тајс магично прелази из света преминулих у свет живих, облачи своју свакодневну одећу, и драма започиње. Убрзо се појављује његова кћерка Кали која ради као праља у елитним домовима бирмингемске господе, и тиме обезбеђује егзистенцију за њих двоје јер је Тајс, након двадесет година продавања свог рада у бесцење, добио отказ. Кали, млада удовица, вредна и предана кућним пословима, цинична је и не показује много интересовања за активности свог оца унутар Комунистичке партије. Разговори између Тајса и Кали су неконвенционални, не карактеришу их хијерархије типичне за патријархалне породице. Кућица у којој станују је у власништву цркве у чијем хору Тајс пева и уз помоћ Библије проповеда пред верском

²⁷⁶ Погони за прераду челика су у почетку били смештени у Тенесију, затим су премештени у Алабаму крајем 19. века. Најзад су припојени компанији „Ју-Ес Стил“ (U.S. Steel) 1907. године. (Полард 2012)

заједницом. На столу се налазе две књиге, једна са поприличним бројем страница, друга знатно мања: Библија и *Комунистички манифест*.

Заплет драме започиње када праг ове куће прекорачи неписмени Корбин, бели сиромашни радник који је, како каже тражећи уточиште, убио фабричког надзорника и којег је због тога руководство фабрике „Ти-Си-Ај“ уценило његовим сопственим животом и послало да прикупи информације о чланству Партије и убије лидера Тајса. Три јунака, две књиге, једна соба, сценографија прилично оскудна. О концу висе животи Тајса и Корбина, али и осталих радника и дискриминисаних црнаца у Алабама. Са религијским заносом, да онога који је посрнуо врати на прави пут, Тајс почиње да Корбина подучава марксизму и хришћанству. Критичка педагогија и теологија ослобођења Тајса, слична онима које су практиковали легендарни Мартин Лутер Кинг и Пауло Фреире, имала је за циљ да у Корбину и угњетеним људима попут њега пробуди хуманост и солидарност, чиме би се створила могућност за промену постојећег неправедног друштва. Наоми Волас у драми *Људи усахлих снова* проверава ваљаност концепта „образовања као праксе слободе“ („education as the practice of freedom“) Бел Хукс и Паула Фреиреа. Драма показује да је слобода у теорији и пракси могућа, али да подразумева „искорак“, као прво, из расистичке идеологије „беле супериорности“, и потом, из чисто личне сфере деловања. Да се подсетимо, слобода је, по Робину Келију, поред љубави, једна од главних преокупација у стваралаштву Воласове. Приказ одсуства суштинске слободе и љубави у драмама Наоми Волас представља најјезговитију критику културе доминације која се темељи на њиховом непостојању.

Како у разговору за *Гардијан* каже, инспирацију за ову драму Воласова је пронашла у докторској дисертацији Робина Келија *Чекић и мотика: комунисти из Алабаме током Велике депресије (Hammer and Hoe: Alabama Communists During the Great Depression, 1990)*. (Гарднер 2007) Драма користи документарну, историјску грађу из дисертације, и може се читати као критика патријархалне културе доминације у Америци у првим деценијама двадесетог века. Такође, ако се има у виду утицај који Брехт има на Наоми Волас, ова драма се може схватити и као критика изречена на рачун дешавања у САД на почетку двадесет првог века, на цензуру левичарски оријентисаних уметника и интелектуалаца попут ње, као и на хапшења оптужених имиграната, сада не за комунизам, већ за наводни тероризам.

Драму *Људи усахлих снова* такође можемо посматрати и у контексту епилога Грађанског рата и такозваног доба Реконструкције које је уследило након њега, када је требало имплементирати законе о укидању ропства, и на конкретном плану унапредити животе сада слободних црнаца. Како тврди Робин Кели у интервјуу „Раса: моћ једне илузије“ (2003), црнци су се и током Реконструкције борили и изборили за бројна људска и грађанска права, као што су право на бесплатно образовање, право гласа, итд., и на тај начин унапредили положај сиромашних белаца, јер су и они тек тада, по први пут од када су у Америци, стекли ова права. Међутим, сиромашни бели радници су и током Реконструкције, као и сто година касније, током Покрета за грађанска права шездесетих, изабрали „расу уместо класе“, послушност богатим белцима уместо уједињење са црнцима, и у таквом њиховом чину је по Келију садржана једна велика трагедија Америке.²⁷⁷ (2003) Међутим, у драми *Људи усахлих снова* Наоми Волас показује да нису све тековине Реконструкције трајно уништене, и да су црнци, заједно са појединим белцима, и током тридесетих година двадесетог века пружали отпор измењеним видовима ропства, и то у добу када је са свих страна вребала опасност: од Кју-клукс-клана, од хапшења и поновног поробљавања, од одмазде фабричког руководства...

Драму додатно контекстуализује и чињеница изнета у књизи Дагласа Блекмона *Ропство под другим називом* да су на почетку двадесетог века, неколико деценија након Реконструкције, у компанији „Ти-Си-Ај“ ропски радили црни затвореници осуђени за баналне преступе, и да је 1908. године, прве године од припајања „Ју-Ес Стилсу“, шездесет радника умрло од повреда на раду. (Блекмон 2008) Драма показује да је слично израбљивање радника настављено и у наредним деценијама у поменутој компанији, и да црни радници и две деценије касније, током тридесетих година, не раде у много бољим

²⁷⁷ Пишући историју „са дна“, унутар исте традиције као и Хауард Зин, и сарађујући са њим активно, Робин Кели је успео да осветли идеологију расизма, која је почела да се спроводи у Америци у другој половини седамнаестог века, и (као и Наоми Волас) повезао је са идеологијом класизма. Ту тему ће додатно осветлити интервју са њим насловљен „Раса: моћ једне илузије“. Од осталих његових књига са расном / класном тематиком, које Воласова често препоручује, значајне су *Бунтовници расе: култура, политика и црна рдничка класа (Race Rebels: Culture, Politics and the Black Working Class, 1994)* и *Снови о слободи: имагинација радикалних црнаца (Freedom Dreams: The Black Radical Imagination, 2002)*, на коју се Воласова позива у есеју „Писање као прекршај“. Заједно са Хауардом Зином и Деном Франк, Кели је написао *Три штрајка: борбени дух радника из прошлог века (Three Strikes: The Fighting Spirit of Labor's Last Century, 2001)*. Кели је ожењен црном глумицом Лизом Геј Хамилтон (Lisa Gay Hamilton) која је глумила једну од главних протагонисткиња, Бристол, у драми *Течна равница*, а такође је, између осталог, глумила и у бројним другим драмама и филмовима које ће у дисертацији анализирати, у филмској адаптацији романа Тони Морисон *Вољена*, у позоришним представама Августа Вилсона *Часови клавира* и *Драгуљ океана*.

условима. И даље радници умиру од незгода на раду узрокованих физичким исцрпљивањем и недостатком адекватне заштите. Следећа Тајсова прича о судбини црнца Џоа Холтона из драме *Људи усахлих снова* поткрепљује ову тврдњу:

„Није био много мишићав, али оно што је он имао у рукама нису биле кости. То је био челик. Толико снажан је био. Али сваки пут је требало захватити једном кутлачом отопљено гвожђе, и та кутлача је носила око тридесет килограма метала. Трбало је односити тридесет килограма више од сто пута. (...) У почетку је био висок човек. Након месеци проведених у ношењу тог терета, Холтон се савио до половине моје висине. И стално се смањивао док једног дана није испустио једну од кутлача баш тамо где бисмо их пунили. Ја сам поскочио са тог места. Холтон је остао да стоји у том (течном металу) док му се ноге нису истопиле. Онда је само пао. Не као човек, него као комад дрвета. Ја сам га изнео из фабрике.“²⁷⁸ (Волас 2007: 23)

Драма *Људи усахлих снова* се може сматрати илустрацијом Блекмонове (2008) тезе о „поробљавању након ропства“ јер је у драми приказано да су деценијама након чувеног Тринаестог амандмана из 1865. године, црнци и даље на различите начине и уз кажњавање приморавани да ропски, бесплатно, раде за беле газде. Књига и документарни филм *Ропство под другим називом* додатно појашњавају шта значи када Адријана Рич у писму „Зашто одбијам Државну награду за уметност“ каже да је за преиспитивање ропства у Америци неопходно извршити аутопсију над самим капитализмом. (1997)²⁷⁹

²⁷⁸ У оригиналу: „He wasn't full of muscle, but he had arms weren't made of bone. No, what ran through Holton's flesh was steel pipe, that strong. But every dip was a ladle of molten iron, and that ladle held sixty pounds of metal. Carrying that sixty pounds one hundred times or more. (...) He started a tall man. Months pass, carrying that load, and Holton's bent over, half my size. And he keeps getting shorter until one day he dropped one of those ladles right where we were stood to dip. I jumped out of the way. Holton, he was left standing in it until both of his legs were gone. Then he just fell over. Not like a man, but a piece of wood. I carried him out of the foundry.“ (Волас 2007: 23)

²⁷⁹ Први начин „легалног“ поробљавања подразумевао је криминализовање и осуђивање црнаца за бесмислене преступе (као што је скитничарење), њихово затварање у државне затворе, из којих су онда били изнајмљивани приватним компанијама. Документарни филм *Ропство под другим називом* показује да су затвореници приликом рада у рудницима, и на изградњи пруга, били сурово пребијани, изгладњивани, премало одевани, без медицинске неге, бичевани, убијани. Многима се губи сваки траг од доласка у затвор. Постојали су и други начини на које су црнци били приморавани да раде бесплатно. Како филм показује, у овом периоду су црнци преваром били сатеривани у положај дужничког ропства. Дугови су често били измишљени, а црнац је морао да их отплати богатом белом пољопривреднику својим радом. Често се дешавало да претходни власник роба, сада слободног црнца, лажно оптужи да му дугује новац. Такође, бели велепоседници су имали обичај да јуре одбеглог радника, а онда да га због бекства кажњавају, или убију. Овај филм приказује једну истиниту причу о белом фармеру који је илегално држао поробљене раднике, а

Пратећи традицију антиколонијалног писања Сезера и других црних радикалних мислилаца, Робин Кели (2003) се, као и Блекмон, враћа у периоде званичног и незваничног ропства у Америци, пратећи и историју расистичких идеја у Америци. Кели не говори о расизму као о незнању, већ као о специфичном „компликованом знању“, систему знања насталом из религијске, филозофске и научне догме.²⁸⁰ На тај начин, Кели се приближава Џејмсу Болдвину, Наоми Волас, Хауарду Зину и свима онима који расизам нису доживљавали као спонтани облик деловања, већ као продукт расистичког законодавства из доба ропства, односно као манифестацију културе доминације која се темељи на систему хијерхија који оправдава разне видове ропства. Џејмс Болдвин је шездесетих, седамдесетих и осамдесетих, као и Кели деведесетих и касније, популарне дискусије о раси увек продубљивао и указивао на проблем који се налази у сржи ‘расног’ питања. У разговору са новинарком Мејвис Никлсон, поводом премијере комада *Кутак за молитву* (*The Amen Corner*, 1987), осам месеци пре смрти, Болдвин каже:

„Ми овде говоримо о структури моћи. (...) Ја сам морао да будем означен као Црнац да би моје ропство могло да буде оправдано. То нема везе са расом: то је начин да се заобиђе оно о чему историја говори. (...) Белци живе са кошмаром у којем их уходи црнац којег су измислили. Морају да имају црнца да би оправдали злочин. Они црнца не виде као човека. (...) Ја сам сматран лошим црнцем у Америци.“²⁸¹ (Никлсон 1987)

Двадесет две године пре интервјуа са Никлсоном, Болдвин је, као што смо већ напоменули, тријумфално победио познатог америчког конзервативца, Вилијама Баклија, у

онда, да би сакрио свој злочин, њих осморо на бруталан начин убио. Трећи начин приморавања црнаца да раде практично бесплатно подразумевао је њихово уклапање у систем најамних радника (*share croppers*) који су живели и радили на земљи господара. Када осамдесет посто свог профита радник да газди, њему практично не остаје ништа, и његов живот се своди на то да његова породица и он раде до изнемоглости, и притом живе у крајњој беди. Треба нагласити и то да је у овом периоду корупција судства цветала: ретко ко је пред судом одговарао за илегално држање робова на свом имању. Најзад, осим што није био примењиван, поменути амандман је и у правном смислу био непотпун: иако је забрањивао ропство у целини, дозвољавао је да човек буде поробљен уколико почини злочин, или уколико западне у дугове, што су власници компанија и пољопривредних газдинстава свесрдно користили. (Полард 2012)

²⁸⁰ Кели прозива и цркву и науку тог доба: црква је пренебрегнула сопствену тврдњу да смо сви ми настали од Адама и Еве и оправдала расизам тврдњом да су људи из топлијих климатских зона инфериорнији; наука, са друге стране, поделила је људски род на врсте, односно расе. (Кели 2003)

²⁸¹ У оригиналу: „We are talking about the structure of power. (...) I had to be Black in order to justify my slavery. (...) It has nothing to do with race; it’s a way of avoiding history. (...) White people live with a nightmare of the Nigger they invented. They have to have a Nigger to justify the crime. They don’t see the person. (...) I was a bad Nigger in America.“ (Никлсон 1987)

дебати „Да ли је амерички сан оствариван експлоатацијом америчких црнаца?“, одржаној на Универзитету у Кембриџу, 1965. године. У време Вијетнамског рата, и борбе црнаца за десеграцију Америке, Болдвин је храбро и аргументовано преиспитао проблематичне концепте као што су амерички сан, супериорност белаца, супериорност америчке нације у односу на друге, супериорност европске цивилизације у односу на остале, право једне цивилизације да покори другу итд. Одмах, на почетку дебате, Болдвин наглашава да је перспектива из које он сагледава положај црнаца у контексту „америчког сна“ супротна оној коју заузимају шерифи Мисисипија или Алабаме²⁸², белци из Јужне Африке, или Французи протерани из Алжира, а главна теза коју заступа у дебати је да „данашњи просперитет Америке, а нарочито просперитет њених јужних држава, не би могао да буде такав какав је данас да она није толико дуго, током читавих генерација, експлоатисала јефтин рад црнаца“.²⁸³

У „Писму мом нећаку“ („A Letter to My Nephew“) из 1962. године Болдвин пружа детаљан опис положаја црнаца шездесетих, појашњавајући и продубљујући идеје изражене у песми „Зграда са малим становима“ и драми *Људи усахлих снова*. Инсистирајући на томе да је „недопустиво да се креатори девастације сматрају невиним“, Болдвин описује стање у црначкој заједници:

„Па, драги мој имењаче, ови невини и добронамерни људи, твоји земљаци, допринели су томе да се родиш у условима, не много различитим од који су постојали, како нам је Чарлс Дикенс описао, пре више од сто година у Лондону. (...) Ова невина земља те је сместила у гето са намером да тамо скончаш. (...) Рођен си у друштву које ти је објаснило на бруталан начин, слово по слово, да си ти једни безвредно људско биће. (...) Где год си се нашао, Џејмсе, (...) било ти је речено где можеш да идеш и шта можеш да радиш, где можеш да живиш и кога можеш да ожениш. (...) Ти знаш и ја знам да је ова земља почела да слави стогодишњицу слободе сто година унапред.“²⁸⁴ (Болдвин 1962)

²⁸² Болдвин се осврће на тада актуелни случај озлоглашеног Цима Кларка, шерифа Алабаме, који је, заједно са својим добровољцима, припадницима Кју-клукс-клана, насилно гушио демонстрације Покрета за грађанска права. (Болдвин 1965)

²⁸³ Болдвин у дебати преузима идентитет својих црних предака и каже: „ЈА сам сакупљао памук. (...) ЈА сам градио пруге док су ме други бичевали (...), и то потпуно бесплатно (...), и то потпуно бесплатно“. (Болдвин 1965)

²⁸⁴ У оригиналу: „Now, my dear namesake, these innocent and well meaning people, your countrymen, have caused you to be born under conditions not far removed from those described for us by Charles Dickens in London of more

У „Отвореном писму мојој сестри, госпођици Анђели Дејвис“ Болдвин додатно објашњава у чему се састоји суштина гетоизације црнаца у Америци:

„Током мог детињства, сваке суботе увече су се на Ленокс авенији црнци међусобно убијали; а нико им никада није објаснио, као што није ни мени, да им је таква судбина била свесно додељена; да су били сатерани тамо где јесу, као животиње, како би они сами почели да мисле да нису много вреднији од животиња. (...) И тако су били спремни, када би им дошло време да се запосле, да буду третирани као робови (...), и да се клањају белом богу и моле Исуса за спасење.“²⁸⁵ (Болдвин 1970)

У интервјуу за часопис *Сцена* Воласова сврстава Болдвина²⁸⁶ у историјске личности које изузетно цени (поред Едварда Саида, Гасана Канафанија, Ду Боиса, Хосеа Мартија, Анђела Херндона), а утицај који је на њу извршио овај аутор наговештен је самим епиграфом драме *Људи усахлих снова*. Такође, У погледу тема које у својим делима обрађују, али и у погледу биографија, постоје бројне сличности. Као прво, оба аутора су у младости морала да напусте Америку. У документарном филму *Џејмс Болдвин: цена карте* (1989), ауторке Карен Торсен (Karen Thorsen), насловљеном по истоименој збирци есеја из 1985. године која посматра његов рад у периоду од готово четрдесет година, Болдвин је изричито нагласио да је, да би уопште могао да пише, морао да напусти, не само (баптистичку) цркву, у којој је, још као младић од четрнаест година, заједно са својим

than a hundred years ago. (...) This innocent country set you down in a ghetto in which, in fact, it intended that you should perish. (...) You were born into a society which spelled out with brutal clarity (...) that you were a worthless human being. (...) Wherever you have turned, James (...), you have been told where you could go and what you could do and how you could do it, where you could live and whom you could marry. (...) You know and I know that the country is celebrating one hundred years of freedom one hundred years too early. “ (Болдвин 1962)

²⁸⁵ У оригиналу: „Black people were killing each other every Saturday night out on Lenox Avenue, when I was growing up; and no one explained to them, or to me, that it was intended that they should; that they were penned where they were, like animals, in order that they should consider themselves no better than animals. (...) So one was ready, when it came time to go to work, to be treated as a slave (...), to bow before a white god and beg Jesus for salvation.“ (Болдвин 1970)

²⁸⁶ Није прошло ни шест година од смрти Џејмса Болдвина, 1987. године, а Наоми Волас је написала своју прву драму *Момци рата* (1993), са тематиком блиском Болдвину. У овој драми Воласова је објаснила како се бели Американци, или они који нису бели, али се са белцима идентификују (случај полу-Мексиканца Грега), опходе према онима који су непожељни, према имигрантима.

оцем, свештеником, проповедао²⁸⁷, већ и целу Америку. И Воласова и Болдвин²⁸⁸ су свесни чињенице да се угњетавање и изабљивање људи, које су још у најранијем детињству лично видели и увидели, не завршава само на црнцима, имигрантима и радницима у Америци. Сличним видовима патње изложени су и људи у земаљама које се колонизују и империјално освајају. На пример, како каже Маја Анђело у документарцу (Торсен 1989), Болдвин је у Паризу био свестан политичке ситуације и правио је паралелу између потлачених црнаца у Америци и дискриминисаних Алжираца у Француској, чији су се земљаци у том периоду борили за независност Алжира од француског колонијализма.²⁸⁹

Осим 'живота у егзилу', Наоми Волас и Џејмса Болдвина карактеришу и друге сличности: оба аутора одбацују америчко мејнстрим позориште као конформистичко²⁹⁰, критикују концепт америчког сна²⁹¹, креирају јунаке који су често хомосексуалног опредељења²⁹². Такође, оба аутора сматрају да је бољи свет могуће изградити, те се осим писањем баве и активизмом²⁹³. Ипак, за разумевање драме *Људи усахлих снова* од кључног

²⁸⁷ О искуству страдања које је преносила његова верска заједница Болдвин каже: „У баптистичкој цркви, у којој сам одрастао (...) целокупан црквени вокабулар означавао је црнце као спасене, а белце као проклето (...) Била је то нека врста измаштане освете (...), начин да се преживи из дана у дан.“ (Торсен 1989)

²⁸⁸ Џејмс Болдвин је био члан Раселовог трибунала (Међународног трибунала за ратне злочине, познатог и под називом Расел-Сартров трибунал) који је 1966. године основао британски филозоф Берtrand Расел. У својој *Аутобиографији* (1950) Берtrand Расел је истакао да су три страсти усмеравале његов живот: љубав, жеља за знањем и саосећање са онима који пате. Различите, али међусобно комплементарне, ове страсти стоје у основи трибунала који је оформио, и који је заседао о разним питањима, као што су злочини америчке војске у Вијетнаму, злочини диктатора у Латинској Америци, злочини Израела над Палестинцима... Настављајући традицију овог трибунала, а у циљу сазнавања праве истине, Берлински трибунал је заседао поводом тромесечног бомбардовања Југославије 1999. године, и осудио овај злочин. (Џонстоун 2000)

²⁸⁹ О Алжирцима је Болдвин писао у роману *Безимени на улици* (*No Name in the Street*, 1972), описујући их као „француске црнце“ („Niggers of France“), као људе који живе у крајњој беди јер не могу да пронађу посао, док се у јавности пласира лажна слика о њима као о наводно лењим људима. (Торсен 1989)

²⁹⁰ Воласова критикује мејнстрим позориште у Америци у програмским текстовима (Волас 2013б), док Болдвин то чини у интервјуу са Мејвис Никлсон поводом извођења његове драме *Кутак за молитву* (*The Amen Corner*, 1954)

²⁹¹ Наоми Волас говори о илузији званој „амерички сан“ у есеју „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“, и овај концепт сагледава из перспективе сиромашних црних и белих радника, док Болдвин у дебати „Да ли је амерички сан оствариван експлоатацијом америчких црнаца“ деконструира овај идеал, посматрајући га из перспективе црних робова.

²⁹² Наоми Волас се хомосексуализмом бави у већини својих драма, док Болдвин ову тему детаљно обрађује у роману *Ђованијева соба* (1956).

²⁹³ Болдвин је био истакнути активиста Покрета за грађанска права у Америци шездесетих година прошлог века, противник Вијетнамског рата, противник дискриминације над Алжирцима у Француској и француског колонијализма. Воласова је била противник Вијетнамског рата, што је и показала у драми *У срцу Америке*, солидарисала се са народом Палестине, и, поред бројних драма које је написала о Палестини, посетила је Газу, Западну обалу и палестинске избегличке кампове 2002. године. Противила се америчким интервенцијама у Ираку, и, са групом уметника, учествовала у пројекту „Imagine: Iraq“ у којем је приказана

значаја јесте превасходно њихово сродно поимање концепта супериорности белог човека. У есеју „Отворено писмо мојој сестри, госпођици Анђели Дејвис“ („An Open Letter to my Sister, Miss Angela Davis“, 1970), Болдвин је предложио белим Американцима исто оно што је, девет година раније, 1961., Жан-Пол Сартр, у предговору за Фанонову студију *Презрени на свету*, понудио белим Французима из метрополе, који су игнорисали борбу Алжираца за независност и ризиковали, како каже, да им се ефекти колонијализма врате попут бумеранга. Болдвин је, у Сартровом духу, рекао следеће:

„Вољом народа је у Америци увек управљало незнање, које се није јавило као случајност, већ као светиња и као такво је одувек неговано (...) да би га искористила лешинарска економија да на демократски начин коље и тлачи и белце и црнце подједнако. (...) Докле год се бели Американци буду сакривали иза беле боје коже (...), допуштаће да милиони људи буду убијани у њихово име, и хрлиће у (...) рат против друге расе. (...) Животи белаца, за моћнике који владају овом земљом, нису ништа светији од живота црнаца (...), што и доказују мртва тела допремљена из Вијетнама.“²⁹⁴ (Болдвин 1970)

Поучена Болдвином и њему сличним интелектуалцима, који су расно питање повезивали са класним, Наоми Волас је свесна да су судбине беле и црне радничке класе у Америци међусобно повезане, што и показује у драми *Људи усахлих снова* на примеру јунака Корбина Тила, који каже следеће:

„Па, сада сам незапослен. Утоваривао сам угаљ за компанију „Ти-Си-Ај“. Са таквима као што си ти. И никада нисам доспео до неког положаја. Пре тога, радио сам на изради дугмади у Мускатуину у Ајови. (...) Резао сам дугмад из шкољки извађених из реке Мисисипи. (...) Да ли си икада боравио у соби у којој се сече дугмад? Шкољке стварају такву врсту fine прашине која никако не може да се слегне. Када завршиш смену, сва је по теби. Као снег. Чак и у августу. Четрдесеторо људи излази из смене попут армије снежних

њена драма *Свет који ишчезава* о Заливском рату. Уложила је и протест против америчке интервенције у Авганистану, својом драмом *Ништа тако хладно*.

²⁹⁴ Болдвин у оригиналу каже: „The will of the people, in America, has always been at the mercy of an ignorance not merely phenomenal, but sacred, and sacredly cultivated (...) to be used by a carnivorous economy which democratically slaughters and victimizes whites and Blacks alike. (...) As long as white Americans take refuge in their whiteness (...), they will allow millions of people to be slaughtered in their name, and will be manipulated into and surrender themselves to (...) a racial war. (...) White lives, for the forces which rule in this country, are no more sacred than Black ones (...), as the white American corpses in Vietnam prove.“ (Болдвин 1970)

људи. По врућини. Онда је криза ударила, смањили нам плате, па смањили поново, па поново, све док новац који су давали није достигао такорећи ову вредност. *Показује празну шаку*. Али сам се и даље сналазио. Потписао уговор који је забрањивао чланство у синдикату, рекао „Да“ неудруживању, међутим, без обзира на то, отпустили су нас. Онда сам дошао овде, у Алабаму. Другог дана рада у руднику, радник пред мене ми забија пијук у бутину, све до кости. (...) Да ли си икада чуо звук продирања пијука до кости?²⁹⁵ (Волас 2007: 22)

У следећим речима које Тајс упућује Корбину осећа се револуционарни дух Џејмса Болдвина – његова свест о неспремности белих људи да се одрекну „карте“ – који Воласова успешно евоцира:

„Мислим да теби заправо недостаје осећај да те свет стеже око врата. (...) Зато мораш да зажмуриш. Мораш да сулушаш, а не да гледаш. Твој поглед те је одвео ту где јеси. Поглед ти је изобличио ум. Изобличио душу до те мере да си чак спреман да поверујеш у то да борба за стицање имовине – која је слична борби за учвршћивање привилегија које имаш као белац – (...) може бити пут до среће. (...) Постојали су робови у Грчкој и Риму, некада давно, али они нису знали ништа о раси. (...) Угњетавање се спроводило по основу припадности култури. (...) Ти си постао белац само зато што сам ја дефинисан као обојени (...), током периода трговине робљем. (...) Белац си, не по рођењу, већ по плати коју примаш. (...) А у цепу носиш карту (...), карту која каже да остварујеш извесне привилегије, ако не новац, онда законе који ће одлучити у твоју корист.“²⁹⁶ (Волас 2007: 39, 61-63)

²⁹⁵ У оригиналу: „Well, I’m jobless now. I was loading coal at TCI. Beside men like you. Never got high up. Before that, button cutter in Muscatine, Iowa. (...) Cutting buttons from Mississippi river mussel shells. (...) Ever been in a button-cutting room? The shells give off a fine white dust that don’t settle. You walk out after your shift and you’re covered in it. Just like snow. Even in August. Forty men coming off our shift at midnight like an army of snowmen. In the heat. Hard times hit, they dumped our wages, over and over till the money they put in my hand. Well. He holds his empty hand out. Added up to that. But I still hung on. Signed a yellow dog contract, fixed rate, said yes to no union. But we got laid off anyhow. Then on down here to Alabama. Second day in the mines a man next to me puts his pickaxe in my thigh right to the bone. (...) You ever hear a pickaxe hit the bone?“ (Волас 2007: 22)

²⁹⁶ У оригиналу: „I think what you’re missing is that feeling of being choked by the world. (...) But you’ll have to close your eyes. You have to listen, not look. It’s your lookin’ that’s got you where you are now. It’s your seein’ that’s twisted your mind. Twisted your soul into believin’ that the pursuit of property, which is kin to the pursuit and consolidation of whiteness – (...) really might be the pursuit of happiness. (...) There were slaves in Greece and Rome, long ago, but they knew nothing about race. (...) Oppression was justified in terms of culture. (...) You became a white man only ‘cause I was said to be colored. (...) The slave trade gave me that definition. (...) White is

Као што смо видели, Болдвин је у дебати против Баклија (1965) истицао чињеницу да су предрасуде о супериорности и надмоћи белаца, које јунак Тајс покушава да побије у драми *Људи усахлих снова*, коришћене као оправдање за поробљавање црнаца, не само у медијима, кроз вестерне, у које је, како Болдвин тврди, црнац веровао, не схватајући да се „он заправо налази у улози Индијанца“, већ и у америчким образованим институцијама. (Болдвин 1965) Двадесетих година у Америци, када је Болдвин одрастао, учило се из књига у којима је писало да Африка нема историју, и да је црнце који су доведени у Америку Европа спасила дивљаштва. Тек након Другог светског рата, када је Африка ступила на светску сцену и започела борбу за деколонизацију, амерички црнац је, каже Болдвин, престао да себе доживљава као клоуна или дивљака.²⁹⁷ (1965)

Болдвин и Воласова су, како обоје тврде, „љути оптимисти“. Турски писац Јашар Кемал пореди Болдвина са Достојевским по томе што је код обојице животна филозофија лишена песимизма. Оба писца ће у бројним књигама „нагомилавати таму преко таме, а онда нас заслепити светлом“, каже Кемал. (Торсен 1989) У већ поменутом интервјуу са Никлсоновом Болдвин каже „Не можете деци рећи да не постоји нада“, а у „Отвореном писму мојој сестри, госпођици Анђели Дејвис“ закључује да, упркос намерама које су кроз историју белци тријумфално (трагично) реализовали, „ми (црнци) се нећемо утопити у апатични самопрезир, јер осећамо да смо способни да се супротставимо чак и силама које не посустају да враде против нас, и на тај начин променимо своју судбину, судбину наше деце, као и стање у свету.“ (Болдвин 1970) Сличан оптимизам приказује драма *Људи усахлих снова* на примеру борбе за радничка права црнаца-комуниста из Алабаме тридесетих.

not how you're born, it's what you're paid. (...) And you have a ticket in your pocket. (...) And that ticket says you get privileges. If not money, then laws that'll decide in your favor.“ (Волас 2007: 39, 61-63)

²⁹⁷Да слушаоци не би гајили илузију о томе да је оно о чему прича ограничено само на Америку, а Енглеској страни и далеко, Болдвин истиче да идеја о белој супериорности потиче из Европе. (Болдвин 1965)

3.2 Наоми Волас о драми *Људи усахлих снова* и осврти критичара и историчара на ту драму

Слично нашем приступу, у студији *Позориште Наоми Волас* позоришни режисер из Глоб-театра, Раз Шо, каже да Наоми Волас у драми *Људи усахлих снова* разоткрива идеју о америчком сну као неоствариву илузију указујући на постојање непремостивог јаза између америчког сна и америчке стварности. (Камингс, Ебит 2013: 220) Поводом извођења драме *Људи усахлих снова* у позоришту „Manchester Royal Exchange“, у интервјуу са Наоми Волас, насловљеном „Унутрашњи напријатељ“ (2007) као увод у разговор о драми, Лин Гарднер даје следеће одреднице њеног стваралаштва:

„Воласова је особа потпуно ван тренда: политички ангажована драмска списатељица која без стида и срама радије пише о идејама него о сентиментима. (...) У низу драма као што су *Једну буву поштеди*, *Град кланица*, *Железнички мост код поуп Лик Крика* Воласова је писала о класно подељеном друштву, о угњетавању, о отуђењу и о томе како она ове теме истражује поетским, сензуалним језиком. (...) Тензија је увек између друштвено-историјских сила и људске свакодневице, између наизглед незауостављиве моћи државе и имагинативних индивидуалних подвига.“²⁹⁸ (Гарднер 2007)

Сама Наоми Волас о реакцијама Америке на критике које јој се упућују, али и о разлозима зашто је написала поменућу драму, каже:

„Ако данас изнесеш идеје о другачијој Америци, оптужују те да си наиван или дрзак, и да не прихваташ реалност. (...) Постоји тако јака струја антикомунизма у Америци која комунизам третира као нешто наметнуто из иностранства, и страно америчком искуству. У прилог томе да то није истина говори оно што се десило у Алабама тридесетих, у оквиру Коминистичке партије која је у своје редове примала и црнце и белце и третирала их као једнаке. То је био покрет који су на домаћем тлу, из темеља изградили полу-писмени и

²⁹⁸У оригиналу: „For Wallace is that unfashionable thing – a deeply political US playwright who unashamedly writes about ideas rather than feelings. In a string of dramas including *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, *Slaughter City* and *The Trestle at Pope Lick Creek*, Wallace has written about class, oppression, alienation and exploration in poetic, sensual language. (...) The tension is always between the social forces of history and people's everyday lives, between the apparently unstoppable power of the state and the imaginative acts of individuals.“ (Гарднер 2007)

дубоко религиозни црнци. Ја сам желела да истражим и дознам, не само чињенице о ономе што је подстакло имагинацију тих људи и навело их да сањају о радикално другачијој Америци, већ и о силама које су коришћене против тако радикалних покрета.²⁹⁹ (Гарднер 2007)

У одредници позоришта као свеобухватног медијума у којем се разарају расистички погледи на свет, којом Воласова закључује овај интервју, могу се видети корени идеје о „прекршају“ и „искораку“ које следеће, 2008. године, она изражава у програмском тексту „Писање као прекршај“:

„Док сам писала овај комад, била сам дубоко свесна чињенице да сам ја бели писац који креира црне ликове – и да моје писање подразумева борбу против предрасуда и менталних представа које ми је од рођења расистичко друштво наметало. Све то сам непрекидно морала да преиспитујем. Људску свест и небројено много начина путем којих расизам оперише, оно што Болдвин дефинише као „лаж беле супериорности“ и карту коју бели људи на одређен начин поседују. Белац није само биолошка одредница, већ је то извесна карта до успеха. Мене занима да сазнам на које су све начине бели људи осакаћивани несвесним практиковањем расизма. Пошто сам бели писац, мене не занима бело позориште. Оно што мене интересује јесте свеобухватно позориште.“³⁰⁰ (Гарднер 2007)

О драми *Људи усахлих снова* су у студији *Позориште Наоми Волас*, поред Раза Шоа, писали и професор енглеске књижевности Бјул Визнер и историчари америчких радничких покрета, дугогодишњи сарадници и пријатељи Наоми Волас, Питер Речлеф и Робин Кели. Визнер је писао о концепту „месијанског времена“ из есеја Волтера Бењамина

²⁹⁹ У оригиналу: „Today, if you put forward ideas of a different America, you are accused of being naive or presumptuous and of not accepting reality. (...) There is such a strain of anti-communism in the US, and it always talks about communism as something imposed by foreign powers, something alien to the American experience. But what happened in Alabama in the 1930s, when the Communist party brought blacks and whites together as equals, demonstrates that's not true. It was a grassroots movement, a party built from scratch largely by semi-illiterate, deeply religious black people. I wanted to look at what it was that fired the imaginations of these people to dream about a radically different America, and the forces used against such radical movements.“ (Гарднер 2007)

³⁰⁰ У оригиналу: „When I was writing this play, I was acutely aware that I was a white writer writing black characters – and that I had to write against my grain and a mind stewed since birth in racism. I had to challenge that all the time. It's about consciousness and how racism works in myriad ways: what James Baldwin calls ‘the lie of whiteness’ and the way white people have a ticket. Whiteness is not just biology, it is a ticket to power, and I am interested in how white people have been diminished by our unconscious practice of racism. (...) As a white writer, I'm not interested in a white theatre. I want an inclusive theatre.“ (Гарднер 2007)

„О схватању историје“, Речлеф о концепту „беле супериорности“, односно критичкој теорији расе Џејмса Болдвина, док је Кели писао о концепту љубави који прожима три драме Наоми Волас (*И ја и ћутање*, *Људи усахлих снова*, *Течна равница*)³⁰¹.

Визнер на почетку свог научног рада каже да у стваралаштву Наоми Волас види „један од најзначајнијих гласова активистичког позоришта“ због тога што се њени комади „обраћају Империји – и прошлој и садашњој – са позиције социјалне правде“ и због тога што „ова ауторка непрекидно изражава противљење глобалном капитализму и насиљу које му помаже да опстане“. Он стваралаштво Наоми Волас сагледава као део традиције класичног социјалистичког позоришта која је постојала у Америци и Европи између два светска рата, и под чијим окриљем су Одетс и Брехт, као и Наоми Волас после њих, испитивали „пермутације кроз које се капитализам кроз историју јављао“. (46) Како Визнер каже, „Воласова покушава да понуди нову марксистичку драму у ери која се према утопијском социјализму односи крајње непријатељски“. (56) Визнер истиче да види везу између Наоми Волас и Валтера Бењамина, који је сматрао да се историја не догађа ланчано, и да ни у ком случају не показује тенденцију ка достизању савршенства, то јест, утопијског социјализма, већ је историја један „континуум катастрофа, низање несреће за несрећом“. (47) У складу са јеврејском теологијом којој је традиционално припадао, Бењамин је ипак веровао да током „катастрофалног насиља које прати друштвене сукобе долази до „пробоја утопијског потенцијала“, и доласка „месијанског времена“, „месијанске револуције“ који доводе до тога да утопија у чијој се основи налазе социјална правда и једнакост постаје могућа. (47, 48) Визнер тврди да драма *Људи усахлих снова* заправо представља отеловљење Бењаминовог концепта „месијанско време“, и Марксове и Енгелсове тезе о неминовности „класне борбе“. Визнер каже:

„Драма *Људи усахлих снова* у себи сажима и оно што је духовно и оно што је политичко. (...) Тајс је у исто време и побожни хришћанин, и присталица Марксових идеја. (...) Библија је за Тајса употпуњена једном од три тајне копије *Манифеста* у Бирмингему (...): обе књиге представљају комплементарне радикалне визије (...), моћне утопијске алтернативе економском и расном угњетавању које постоји у реалности тридесетих година

³⁰¹ Келијево схватање концепта љубави у драмама Наоми Волас ће касније бити размотрено у овом делу дисертације.

двадесетог века. (...) У комаду *Људи усахлих снова* историјски материјализам је поново актуелизован кроз радикално хришћанско јеванђеље.³⁰² (Камингс, Ебит 2013: 53)

По Визнеру Тајс представља месијанску фигуру зато што својим надахнутим монолозима покушава да освести нихилистичног Корбина, док је у драми *Град кланица* таква улога додељена јунакињи Код, која се, као и Тајс, појављује као дух и као симбол „вечног, покретачког духа радничког активизма“ у разним епохама радничке борбе у САД. (49)

Визнеровој анализи можемо додати напомену да се у драми *Град кланица* Воласова не бави темом рада, већ своје читаоце и публику „одводи“ на само место рада, у савремену америчку кланицу и у фабрику текстила из прошлости. Драма приказује све опасности и непријатности са којима се сусрећу радници: прљавштину и повреде на радном месту, злоупотребу и експлоатацију, малициозност шефова, гажење радничког и људског достојанства, насиље над женама. У епиграфу за ову драму Воласова цитира Брехтову песму „Рођенима после нас“, а као један од извора за разумевање драме наводи и Зинову *Народну историју САД-а* (која је и настала зато што се бави историјским догађајима, посебно радничким покретима у Америци које званична историја изоставља, а које драме Наоми Волас приказују). Посебно ефикасно драма *Град кланица* показује начине на које се у САД „меље“, не само животињско, већ и људско месо. У разговору са једним од надзорника / шефова кланице, црни Так, који је заврбован да штити интересе компаније, а не раднике који у њој раде, одбија да заборави радничку прошлост којој је, не тако давно, припадао:

„Так: Био сам посечен. (*Показује своју руку*) Одсечен. (*Показује свој грудни кош*) И пресечен. (*Показује свој осакаћени прст.*) Не постоји никаква сигурносна опрема. (...) Амонијак је тако хладан у течном облику, али када те додирне, то је као да те је додирнула запаљена шибица. (...) Сагорео би те док трепнеш. (...) Ето тако се понаша када је у

³⁰² У оригиналу: „*Things of Dry Hours* conflates spiritual and the political. (...) Tice is at once a devout Christian, and a disciple of Marx. (...) The Bible and the one of the three secret copies of Manifesto in Birmingham (...) for Tice, (...) provide complementary radical utopian visions (...), a powerful utopian alternative to the realities of economic and racial oppression in the 1930s. (...) Throughout the play, historical materialism is reimagined as a kind of gospel for evangelical radicalism.“ (Камингс, Ебит 2013: 53)

гасовитом облику. (...) И знате шта је неприродно, господине Баквин, да тако сагоре плућа двадесетједногодишњег младића. (...) Ја сам зарадио –
Баквин: Ти зарадио? Ти си радио оно што ти је обезбедила ова Компанија. (...) Не уједај руку која те храни.“³⁰³ (Волас 2001д: 207, 264, 266)

У драми *Град кланица* на врху система, који Бењамин види као „континуум катастрофа“, налази се тајкун Кобасичар, главни симбол капиталистичке експлоатације. Јунакиња / радница Код комуницира, не само са експлоатисаним радницима, већ и са њим. Кобасичар носталгично жали за прошлим временима, када „визионарски капиталисти нису дозвољавали да синдикати ометају производњу“, симболично глача машину за млевење мяса и своју надмоћ постигнуту експлоатацијом „отпада“, животињског мяса, али и пролетаријата, објашњава на следећи начин:

„Да ли може да постоји историја без сиромашних? Мали људи умиру своје мале смрти и њихово место у историји је попут замаха свињског репа, они су део машинерије једне живе звери. (...) Одувек ће на овом свету постојати отпад, тако да ће увек бити места за мене.“³⁰⁴ (Волас 2001д: 49)

На сличан начин је однос према радницима, који Кобасичар оличава, представљен и у драми *Окупације* Тренора Грифитса, који је, како је већ наведено, био инспирација и Наоми Волас. Лик капиталисте у драми каже:

„Маркс (...) потцењује нашу страст. Он потцењује нашу интелигенцију и нашу дисциплину. Изнад свега, он потцењује нашу способност адаптације. (*Пауза*). Данас сам финализовао наше планове за нови социјални програм. (...) Могу да замислим дан када ће

³⁰³ У оригиналу: „TUCK: But I’ve also been cut. (*Shows his arm.*) Sliced. (*Shows his torso.*) And hacked. (*Shows where a finger is maimed.*) We don’t have any safety equipment. (...) That ammonia is so cold in a liquid form and it touches you and it’s like taking a lit match. (...) It will burn you that quick. (...) That’s what it does in a vapour form in your lungs. (...) But what’s really unnatural, Mr Baquin, is for a twenty-two-year-old boy to have his lungs burned out of his chest. (...) I earned –
BAQUIN: You earned? You’ve worked at opportunities offered by this Company. (...) Don’t bite the hands that feed you.“ (Волас 2001д: 207, 264, 266)

³⁰⁴ У оригиналу: „Can there be history without the poor? Small people die small deaths and their place in history is the flick of a pig’s tale, part of the machinery of the living beast. (...) There will always be refuse in this world, so there will always be a place for me.“ (Волас 2001д: 49)

Фијатови радници живети у Фијатовим кућама, када ће сваки радник живети Фијатов живот, када ће сваки радник бити Фијат.“³⁰⁵ (наведено у Патерсон 2006: 72)

Наоми Волас у својим драмама увек креира ликове-револуционаре попут Тајса и Код, и показује да овакав „историјски континуум катастрофа“, који људе претвара у „отпад“, не може бити прихваћен без поговора. Целокупан Тајсов педагошки рад са Корбином, његово политичко деловање са комунистима, као и Калино учлањење у Партију, о којем посредно сазнајемо из епилога драме *Људи усахлих снова*, представљају кључне тренутке који показују да концепт месијанског времена о којем говори Бењамин не представља само могућност разматрану у теорији, већ је чврсто утемељен у историји и пракси друштвеног отпора култури доминације.

Као што је Визнер истицао сличност Бењаминове критике историје са Воласовом, и нагласио њихову веру у месијанско време које ће историјске катастрофе трансформисати у време достојанственог људског постојања, тако Питер Речлеф истиче паралеле између критике расне дискриминације у Америци која се може наћи и у делима Џејмса Болдвина и у делима Воласове. У есеју „Путеви који воде до сржи беле супериорности“ Речлеф тврди да бела супериорност лежи, не само у основи америчке историје, већ и америчке садашњице (138), и да је драма *Људи усахлих снова* један од најупечатљивијих примера којим се ова категорија деконструира. Речлеф временски уоквирује драму *Људи усахлих снова* својим уводним објашњењем да је током седамдесет пет година индустријске револуције, која је претходила периоду који одликава драма, концепт „беле супериорности“ коришћен као средство које продубљује расну неједнакост и тако умањује ефикасност америчких радничких удружења у борби против безочне експлоатације чије су жртве били и бели и црни радници. Оснивање синдиката, задруга, независних политичких партија, организовање штрајкова обележили су период америчке историје од 1820. до 1895. године. Како тврди Речлеф, у том периоду су радничка удружења успевала да превезиђу расне баријере само у малом броју случајева, те су се бели радници углавном организовали независно од црнаца, трудећи се да задрже привилегије које су имали на

³⁰⁵ У оригиналу: „Marx (...) underestimates our passion. He underestimates our intelligence and our discipline. Above all he underestimates our ability to adapt. (Pause). Today, I was putting the final touches to our plans for a new social welfare programme. (...) I can see a day when Fiat workers will live in Fiat houses, when every Fiat worker will live Fiat, when every worker will be Fiat.“ (наведено у Патерсон 2006: 72)

основу своје расне супериорности. Бели радници су често, као вентил за сопствени гнев и фрустрације, вршили некажњено насиље над Афроамериканцима, Кинезима, Мексиканцима (137), који су им, по општем мишљењу, били расно инфериорни. Речлеф сматра да у контексту расних подела којима су кроз историју радници били излагани, драма *Људи усахлих снова* поставља неколико кључних питања:

„Да ли црни и бели радници могу превазићи историју у којој су били раздвајани и међусобно сумњичени да би изградили организације и покрете помоћу којих је могуће променити друштво? Да ли интимне везе могу да се ослободе расних ограничења? Да ли се бели радници могу суочити са чињеницом да су њихови идентитети били изграђени на темељу беле супериорности и упутити се ка личној трансформацији која је тесно повезана са трансформацијом друштва?“³⁰⁶ (Речлеф 2013: 143)

По Речлефу, није битно толико да ли је Корбин доживео преображај, колико то да је у тој драми приказан „потенцијални извор (...) шире друштвене трансформације структура и ограничења система беле супериорности.“ (151) По мишљењу овог историчара, у овој драми од кључног су значаја три момента у којима јунак Корбин испољава своју заслепљеност „белом супериорношћу“, и због којег долази у директни, идеолошки сукоб са осталим јунацима драме. Први такав тренутак је сам начин уласка Корбина у кућу Хоганових, издејствован претњом да ће лажно оптужити Тајса за убиство фабричког надзорника уколико му он не обезбеди уточиште. Како показује документарцац *Ропство под другим називом*, закон је у Америци у тог доба, тридесетих година, а приори био на страни белца, дакле у пракси непромењен у односу на доба званичног робовласништва. Сведочење једног белца, из којег год друштвеног слоја он потицао, имала би на суду неупоредиво већу тежину од исказа једног црнца, чега је Корибин, како сам каже, веома свестан.

³⁰⁶ У оригиналу: „Can black and white workers overcome a history of separation and suspicion to build the organizations and movements necessary to change society? Can intimate relationships transcend racial boundaries? Can white workers confront the ways their own identities have been constructed through whiteness and embark on a personal transformation that is linked to social transformation?“ (Речлеф 2013: 143)

По Речлефу, друга значајна епизода у драми *Људи усахлих снова*, у којој Воласова успешно деконструира концепт беле супериорности, дешава се када дође до такозване игре замене улога у којој Кали покушава да покаже Корбину шта заправо стоји иза тврдње белих мушкараца да су „фини центлмени“: Кали Корбиново лице маже црним ималином, а своје црно лице белом овсеном кашом, и преузима на себе улогу белог мушког расисте и сексуалног насилника, а Корбин улогу црне слушкиње (што је заправо у драми Калино занимање). У почетку Корбин прихвата забавну и изазовну еротску игру, али, када Кали током глуме почиње да изриче псовке, увреде и понижења, као назнаку предстојећег силовања (Корбина, „црне слушкиње“), Корбин, готово инстинктивно, излази из улоге жртве, спреман да он њу силује, како је у то време било уобичајено и 'нормално' за 'фине' беле мушкарце. (144-145) Иако до силовања не долази, у овој сцени Кали успева да покаже Корбину до којих слојева његове личности продире култура доминације, и како, легализацијом и интернализацијом хијерархија, потенцијалну љубав претвара у насиље. Ова сцена у драми Наоми Волас подсећа на насиље које се у Америци заиста свакодневно дешавало, а које су, насупрот познатом миту о црнцима као силоватељима, спроводили белци, како и студија Џејмса Кона *Крст и дрво за линчовање* такође документује и осуђује.

У другој сцени у другом чину, у разговору између Тајса и Корбина, у којем Воласова заправо елаборира Болдвинову познату тврдњу да „белци имају карту“ (за успех), Тајс инсистира на томе да су читави слојеви Корбинове личности прожети илузијом о расној супериорности, и да је чак и кошуља коју носи симбол те умишљене привилегије („карте“). Да би показао супротно, Корбин скида кошуљу, затим, по наговору Тајса и Кали, и остатак одеће, и на крају остаје потпуно наг. Публика је остављена у недоумици да ли је Корбин, скидајући кошуљу, заиста успео да скине са себе све интернализоване заблуде и предрасуде. И да ли ће, уколико јесте, то преображење утицати на његов даљи однос са осталим јунацима. (145) Тајс је у праву када схвата да то није лако и да пре њим „не стоји нов човек, већ голи човек који је (скидајући се) себе обрукао, а (његову) ћерку увредио“. (Волас 2007: 66) Даљи развој догађаја то и потврђује, када Корбин ипак пристаје да задовољи своје газде и спроведе у дело њихове налоге. Било је још много тога потребно, како Едвард Бонд каже, да Корбин спозна своју ситуацију, и схвати да се искорак из улоге коју му је капиталистичко друштво наменило плаћа животом. За разлику од Тајса, који је од почетка драме свестан да га његова животна

убеђења стваљају у смртну опасност, Корбин је сам тренутак стицања свести животом платио.

Контекст у којем се дешава драма *Људи усахлих снова* додатно је појашњен есејом Робина Келија „Докази љубави“. У овом есеју Кели описује политичку атмосферу у Алабами тридесетих година, и тако дочарава које би ризике Корбин морао да прихвати уколико би се прикључио (црним) комунистима. О терору којем су били изложени Кели каже:

„Простор је био испуњен, не само насиљем, већ и смрћу. Сам опстанак црних комуниста зависио је од њихове способности да се сакрију, да оставе што мање трагова током борбе за економску правду и политичка права. (...) Да, било је пуцњава током обрачуна између црних надничара и шерифа, понекад и масовних демонстрација у центру Бирмингема, линчовања, киднаповања, и популарних судских спорова против црних мушкараца који су лажно оптужени за силовања белих жена.“³⁰⁷ (Кели 2013: 237)

Кели истиче да је Наоми Волас успела да на веома оригиналан начин, са само три драмска јунака, дочара атмосферу насиља и протеста, која је прожимала целокупну стварност Америке почетком двадесетог века, иако она на сцени није приказана. Кели објашњава да „клаустрофобична сценографија ове драме представља метафору за унутрашње животе радника са Југа – црних и белих, радикалних и реакционарних“. (237) Овакву оскудну сценографију су, као што је већ речено, као тековину Брехтовог епског позоришта, користили и политички ангажовани писци у послератној Британији о којима Мајкл Патерсон пише у студији *Стратегије политичког позоришта*. И брехтовска идеја о повезаности личног и политичког веома успешно је отеловљена и у драми *Људи усахлих снова*. Како драма показује, „приватна и лична ствар“, појединца заправо узрокује почетак отпора култури.³⁰⁸ Међутим, важно је истаћи да Воласова своје драме не базира искључиво на личним искуствима својих јунака, већ се у њима проблеми појединаца увек посматрају

³⁰⁷ У оригиналу: „Violence and even death came with the territory. Black Communists’ very survival depended on their invisibility, on leaving few traces behind while waging big fights for social and economic justice and political rights. (...) Yes, there were shoot-outs between black sharecroppers and sheriffs, occasional mass demonstrations in downtown Birmingham, lynchings, kidnappings, and high profile court cases involving poor black men falsely accused of raping white women.“ (Кели 2013: 237)

³⁰⁸ Црнци-комунисти у Алабами су почели да се удружују из крајње личних и егзистенијалних разлога као што је, како Воласова у овом чланку каже, недостатак новца да прехране децу. (Волас 2007)

као део шире слике (Волас 2013б), као последице преовлађујуће културе и идеологије. Драма *Људи усахлих снова* показује да суровој неправди нису изложени само појединци, већ читави градови и области на југу Америке, те је веза између личног и политичког кључна за разумевање овог масовног деструктивног процеса чије праве узроке и позадину дисертација повезује са свеколиком културом доминације у којој су дискриминација и експлоатација, као њени саставни делови, у потпуности прихваћене и нормализоване.

3.3 Значај критичке педагогије и теологије ослобођења за настанак драме *Људи усахлих снова*

Веома значајну улогу у интелектуалном животу САД у двадесет првом веку има и црни теолог Џејмс Кон, аутор књига као што су *Црна теологија ослобођења* (*A Black Theology of Liberation*, 1970), *Бог потлачених* (*God of the Opressed* (1975), *Мартин & Малколм & Америка: сан или кошмар* (*Martin & Malcolm & America: A Dream or a Nightmare*, 1992), *Крст и дрво за линчовање* (*The Cross and the Lynching Tree*, 2011). Хришћанство, ослобођено апологетског односа према култури доминације, које Кон заговара, представља основу црне пророчке традиције (black prophetic tradition) која наставља традицију борбе против расизма, милитаризма и материјализма коју је водио легендарни Мартин Лутер Кинг. Црна теологија ослобођења подједнако је револуционарна и изворном хришћанству блиска као и критичка педагогија Бразилца Паула Фреиреа, најбоље приказана у његовом делу *Педагогија обесправљених* (*Pedagogia do Oprimido*, 1968). Због главног јунака кога је Наоми Волас створила у драми *Људи усахлих снова*, неопходно је ту драму повезати са схватањима Кона, Кинга и Фреиреа, и истаћи значај који теологија ослобођења и критичка педагогија имају за њено стваралаштво. Главни јунак драме, Тајс, чита и повезује Библију и *Комунистички манифест*, слично Паулу Фреиреу који у једном интервјуу снимљеном пред крај живота³⁰⁹ објашњава како му је у младости Маркс помогао да постане прави хришћанин, односно како га је читање Маркса подстакло да у раду са сиромасима у бразилском граду Ресифе у пракси докаже своја хришћанска хуманистичка убеђења. Наоми Волас веома успешно отеловљује своју

³⁰⁹ Разговор са Фреиреом из 1996. године доступан је на: <https://www.youtube.com/watch?v=KEaH64uhaN0>, приступљено 01. 11. 2016.

подршку критичким увидима теологије ослобођења и критичке педагогије, стварајући лик Тајса, који верује да је уз помоћ њих могуће искорачити из осакаћене верзије јаства, ослободити се догми и предрасуда, и, како би Трилинг рекао, преиспитати, осудити и променити свет неправде и доминације.

Воласова већ самим насловом свог програмског текста „Писање као прекршај“ истиче да је главни задатак драмске уметности ослобођење јаства, искорак из репресивне културе и њен преображај. Да иста сврха треба да буде садржана и у основи образовног система, сматра, видели смо, и Фреиреовим делом инспирисана педагошкиња Бел Хукс³¹⁰. И код ње сам наслов књиге *Подучити преступу: образовање као пракса слободе* (1994)³¹¹ указује на интелектуалну везу која између ње и Наоми Волас постоји. Као што се у тексту „Писање као прекршај“ Наоми Волас позива на драмске писце које сматра својим претечама и својом традицијом, тако се и Хуксова, као педагог, у књизи *Подучити преступу* позива на педагоге који су јој блиски и значајни и прихвата и разрађује Фреиреове педагошке концепте (посебно Фреиреов концепт „освешћивања“ потлачених људи, „conscientization“) које је усвојила паралелно са идејама америчких феминистичких покрета и Покрета за грађанска права. Важно је овде напоменути да је Фреиреов концепт освешћивања потлачених преузео и велики бразилски позоришни уметник Августо Боал и на њему утемељио своје Позориште потлачених (Theatre of the Oppressed) и разне друге драмске облике које је касније развио, да би фреиреовску врсту освешћивања подстакао и на другим континентима и међу другим заједницама.

Хуксова повезује Фреиреов концепт освешћивања потлачених и са сродним појмом „деколонијације црначког ума“, који је, како каже, „у капиталистичком патријархату супериорних белаца непрестано изложен нападима сила колонијације“. (1994: 47) Њен

³¹⁰ Породица Паула Фреиреа запала је у екстремно сиромаштво крајем двадесетих година прошлог века када се економска криза из Сједињених Држава проширила на његов родни град у Бразилу. Искусио је шта значи гладовати, и са својих једанаест година заклео се да ће се против глади енергично борити како друга деца не би доспела у положај сличан његовом, што је и радио целог свог живота. Фреире је био, како је сам рекао, под утицајем Сартра и Мунијера, Ериха Фрома, Луја Алтисера, Ортеге и Гасета, Маоа, Мартина Лутера Кинга, Че Геваре, Унамуна и Маркузеа. Сам Фреире је успео да направи искорак из званичног „банкарског модела“ образовања који се темељи на нагомилавању информација, што је власт у Бразилу 1964. године протумачила као озбиљан прекршај, те га је ухапсила и приморала да емигрира. Иако није учествовао у политичким покретима, већ је радио превасходно на револуцији у образовању, био је сматран, како би Воласова (2008) рекла, „опасним грађанином“. (Фреире 2005)

³¹¹ Прва Фреиреова књига насловљена је *Образовање као пракса слободе* (*Educação como prática da liberdade*, 1967).

'учитељ', Фреире, као и јунак Тајс из драме *Људи усахлих снова*, (који белог радника Корбина назива белим робом, мислећи на његову илузорну веру да ће идентификацијом са белим елитизмом и доказивањем своје лојалности тој идеологији тлачењем 'инфериорних' црнаца остварити извесне привилегије), сматра да је главни проблем у томе што култура (доминације) не промовише ослобађање духа, које критички педагози и теолози ослобођења заговарају, већ, сасвим супротно, своје постојање базира на поробљавању духа у већ физички поробљеном телу потлачених људи. Фреире сматра да у процесу самоспознаје, који индукује критичка педагогија, није могуће одвојити идеју од праксе, и каже: „Пракса није слепо деловање којем недостају јасна намера и циљ, већ је то деловање које се састоји и из активног ангажмана и из (критичког) промишљања“ („The praxis is not a blind action, deprived of intention or finality. It is action and reflection“) (наведено у Хукс 1994: 48)

У *Педагогији обесправљених* Фреире објашњава на које препреке (Рејмонд Вилијамс би рекао замке) потлачени наилазе на путу ка свом менталном и физичком ослобођењу. Он то чини подједнако убедљиво као и Франц Фанон у књизи *Црна кожа, беле маске*, Ерих Фром у књизи *Имати или бити* (1976) или Џејмс Болдвин у дебати „Да ли је амерички сан оствариван експлоатацијом америчких црнаца“. Сви ови аутори тврде да су суштинске препреке / замке (traps) истинском ослобођењу везане за немоћ потлачених да замисле дугачији поредак од постојећег. Ту идеју, поред драме *У срцу Америке* Наоми Волас, отеловљује и драма *Људи усахлих снова*. Главни конфликт у драми је између дубоко освешћеног црнца Тајса и белог неписменог радника, Корбина, који послушно спроводи налоге својих белих газда, без икакве намере / способности да препозна своју везу и своју блискост са подједнако експлоатисаним и дискриминисаним црнцима. Идеолошко поистовећивање са постојећим поретком који је фундаментално неправедан, а који није дозвољено критички преиспитивати и мењати, ствара ситуацију у којој колонизовани ум потлаченог као напредак може да замисли, не истинску промену ситуације у којој се налази, већ само промену сопственог положаја у оквиру непромењене друштвене парадогме. О томе Фреире пише на следећи начин:

„Готово увек, током почетне фазе борбе, потлачени, уместо да тежи ослобађању, и сам постаје тлачитељ, „тлачитељ нижег ранга“. (...) Ретко када ће сељак који је унапређен у

надзорника бити мањи тиранин према бившим друговима него што је сам власник. То се дешава зато што контекст у којем сељак живи, односно систем угњетавања, остаје непромењен. (...) Аутентично решење за сељакову суднбину не лежи у пукој замени његове позиције.“³¹² (Фреире 2000: 45, 46, 57)

Фреире подсећа на Фанона који, слично њему, каже да ће домородац у колонији често нападати свог сународника, а не колонијалног полицајца који га редовно малтретира (Фреире 2000: 62) и сматра да таквим преусмеравањем гнева према што слабијем на скали доминације (подсетимо се да Фанон сличан механизам лоцира у такозваном „расном пребацивању кривице“) потлачени омогућава опстанак и репродукцију постојећег система / културе доминације.³¹³ Фреире сматра да је за излазак из таквог зачараног круга неопходно конституисати и активно примењивати критичку педагогију која ће непрестано подстицати дијалог са и међу потлаченима како би они дошли до свести да до промене система може доћи једино ако они себе виде као активне субјекте и креаторе живота у слободи (2000: 67), односно уколико одбаце дату им улогу дехуманизованих и пасивних примаоца економске и културне „милостиње“. (44) Иста идеја покретала је и Августа Боала чије је позориште потлачених имало за циљ да у оквиру организованих драмских активности пасивни посматрачи („spectators“) прерасту у људе способне и храбре да активно преузму одговорност за своје животе и сопствену будућност, односно постану „spect-actors“. (Боал 2000: XXI)

У драми *Људи усахлих снова* свест о обесправљености је управо оно што духовно обогаћеном Корбину недостаје, коју теолог и педагог Тајс, кроз провокативне дијалоге које са њим води, покушава у њему да пробуди и подстакне. Да би постигао тај циљ (conscientization), као што је већ напоменуто, Тајс Корбину каже да треба да почне да чита

³¹² У енглеском преводу одломак из Фреиреове књиге гласи: „Almost always, during the initial stage of the struggle, the oppressed, instead of striving for liberation, tend themselves to become oppressors, or “sub-oppressors”. (...) It is a rare peasant who, once ‘promoted’ to overseer, does not become more of a tyrant toward his former comrades than the owner himself. This is because the context of the peasant’s situation, that is, oppression, remains unchanged. (...) The authentic solution of the oppressor-oppressed contradiction does not lie in a mere reversal of position.“ (Фреире 2000: 45, 46, 57)

³¹³ Инспирирана оваквим Фаноновим сведочанствима Керол Черчил је у драми *Болница у доба револуције* драматизовала случај о којем је Фанон писао, о дечаку који је суседа и његову мајку убио зато што су му украли три маслине. Искалио се на њима из немоћи, зато што није могао ни да замисли шта би требало да уради да се супротстави колонизаторима који су му одузели много важније ствари – отаџбину, слободу и свако људско достојанство.

(критички размишља) и да треба да скине белу кошуљу (Фанон би рекао белу маску, а Џејмс Болдвин да врати карту која му, наводно, само зато што је бео, гарантује успешан пролазак кроз живот), односно да треба да се ослободи предрасуда које је његов колонизовани ум, под притиском расистичког друштва, усвојио. О значају критичке, револуционарне педагогије за потлачене, Фреире каже:

„Борба почиње када човек себи призна да је уништен. Пропаганда, менаџерска делатност, манипулација – сва та оруђа и оружја доминације – не могу бити инструменти помоћу којих људи могу бити рехуманизовани, посматрани поново као људска бића. Једини ефикасан инструмент може бити хуманизована педагогија која започиње трајни дијалог са потлаченима.“³¹⁴ (Фреире 2000: 68)

Имајући на уму исти циљ, ширење и промену свести (како је и Амири Барака 1965. године заговарао у „Револуционарном позоришту“) и размишљајући о разлозима због којих до такве промене не долази, Бел Хукс, слично Фреиреу, критикује ону врсту образовања које подстиче школоване људе у Америци да подлежу такозваној идентификацији са тлачитељем, мислећи при том првенствено на феминисткиње³¹⁵ (које је критиковала) и на црне интелектуалце. Подлежући притиску да се асимилије, црни интелектуалац се често одриче револуционарних стремљења своје црне заједнице зарад достизања личне класне моћи (1994: 54), због чега, чак и када успе да свој лични положај у друштву унапреди, заправо онемогућава шире друштвене промене. За разлику од таквих интелектуалаца, Хуксова, која потиче из црне радничке класе, никада није изгубила способност да саосећа са црнцима у Америци, сиромашним Бразилцима и црнцима из Гвинеје Бисао о којима је Фреире писао (1994: 46), а који су делили готово идентични положај. Уместо да подлегне затварању ума, које би је претворило у некритичког апологету система, она је све дубље увиђала до које мере су неправде и нелогичности

³¹⁴ У оригиналу: „The struggle begins with the men’s recognition that they have been destroyed. Propaganda, management, manipulation – all arms of domination – cannot be the instruments of their rehumanization. The only effective instrument is a humanizing pedagogy in which the revolutionary leadership establishes a permanent relationship of dialogue with the oppressed.“ (Фреире 2000: 68)

³¹⁵ Осврћући се на замерке које су поједине феминисткиње упутиле на рачун Фреиреовог наводног сексизма, Бел Хукс тврди да би ретко која феминисткиња буржоаског порекла била у стању да саосети са бразилским сељацима и другим потлаченим људима као што је то могао Фреире. (Хукс 1994: 53,57)

система укореење у култури доминације у којој живимо. У књизи *Подучити преступу о свеприсутности културе доминације у Америци* Хуксова каже:

„Данас (...) смо сведоци све израженије беле супериорности, све већег друштвеног и економског апартхејда који одваја црне од белих, имућне од бедних, мушкарце од жена. (...) Ми живимо у култури доминације. (...) Живимо у хаосу. (...) Јавне личности су отеловљења највећих зала које је (Мартин Лутер) Кинг описао. Њихови највећи напори усмерени су ка одржавању система доминације – расизма, полне дискриминације, класне дискриминације и империјализма. Они заговарају изопачену визију слободе коју можемо поистоветити са материјализмом. Уче нас да верујемо да је доминација „природна“, да је сасвим у реду да јаки владају над слабима, моћни над немоћнима. (...) Култура доминације је таква да (да би опстала) мора да промовише зависност од лагања и порицања.“³¹⁶ (Хукс 1994: 26 - 28)

Пошто открива овакве истине, и предлаже радикалне промене, критичка педагогија представља опасност за културу доминације која се, у самоодбрани, за свој опстанак бори свим расположивим средствима. Хуксова објашњава које пропагандне механизме култура доминације користи како би спречила да права истина о њој постане очигледна. Примера ради, незапосленост и сиромаштво медији који јој служе приписују људској лењости и непрекидно понављају познату лицемерну мантру „да свако може да пронађе посао само ако се довољно потруди“. Наоми Волас је више пута и у својим наступима и у својим драмским делима истицала до које мере оваква тврдња није истинита. Хуксова даље деконструише и познату лаж да црнци узимају посао белцима, лаж која је, како Фредерик Даглас документује у својој аутобиографији, коришћена још и у доба робовласништва, као аргумент против ослобађања робова. (Даглас 1845) Као пример врхунског бесмисла и манипулације којима се данас користе средства јавног информисања Хуксова истиче

³¹⁶ У оригиналу: „Today, (...) I witness the rise in white supremacy, the growing social and economic apartheid that separates white and black, the haves and have-nots, men and women. (...) We are living in a culture of domination. (...) We live in chaos. (...) The public figures embody the evils (Martin Luther) King describes. They are most committed to maintaining systems of domination – racism, sexism, class exploitation, and imperialism. They promote a perverse vision of freedom that makes it synonymous with materialism. They teach us to believe that domination is “natural”, that it is right for the strong to rule over the weak, the powerful over the powerless. (...) A culture of domination necessarily promotes addiction to lying and denial.“ (Хукс 1994: 26 - 28)

причу о томе како се жене данас налазе у таквом супериорном положају да оне сада чак угњетавају мушкарце. Помоћу таквог неистинитог аргумента дискредитује се и маргинализује родна дискриминација, којој су у Америци изложене жене свих боја (Хукс 1994: 29), о чему је Наоми Волас посебно импресивно писала у драми *И ја и ћутање*.

Доследно оваквој осуди културе доминације коју је изрекла 1994., Бел Хукс је двадесет година касније, 2014., током једног јавног предавања које је одржала са Корнелом Вестом, још експлицитније савремене проблеме, са којима се црначка заједница суочава, лоцирала у патријархату, који је по њој, као и по Наоми Волас, феномен много ширих размера од такозваног сексизма, односно дискриминације над женама³¹⁷. Хуксова патријархат повезује са империјалном и капиталистичком културом заснованом на супериорности белаца, и истиче да је за откривање праве истине о култури у којој живимо неопходно искорачити и из таквом културом формираног сопственог јаства.³¹⁸ (Хукс 1994, Хукс, Вест 2014) Као пример, у предавању из 2014. Хуксова наводи критички искорак из непросвећеног јаства који је начинио црни комичар Дејв Чапел, када је схватио шта код беле публике изазива одушевљење једним скечом који је често у свом програму изводио. Чапел је увидео да је скеч добро прихваћен зато што приказивање црног мушкарца у одећи црне проститутке заправо представља злоупотребу тела црног мушкарца зарад омаловажавања тела црне жене, што је расизмом задојеној публици потврђивало ваљаност њених уврежених схватања. Хуксова тим примером на свој начин упозорава на културни феномен који је још 1975. детаљно и веома импресивно обрадио Тревор Грифитс, у драми *Комичари (Comedians)*, показавши до које мере хумор може бити стављен у службу одбране система и предрасуда на којима он почива. Као и Грифитс, Хуксова (2014) опомиње да је култура у којој живимо деструктивна на много очигледних, али и много неприметних начина, тако да је веома активна критичка свест неопходна да би се њене непреиспитане 'истине' промениле. У драми *Људи усахлих снова*, у једном од својих

³¹⁷ У драми *Људи усахлих снова* критика сексизма, односно дискриминације над женским родом, приказана је на примеру јунакиње Кали. Драма приказује сексуално злостављање којем је ова јунакиња изложена у кућама белих газда за које ради. Затим је приказан однос лишен љубави између Кали и њеног покојног супруга, а у почетку драме Корбин такође жели да је искористи за своје сексуалне потребе.

³¹⁸ У овом контексту може се сагледати врста искорака који Наоми Волас осећа да мора да направи у свом стваралаштву. Иако по пореклу припада средњем слоју, Воласова често пише о проблемима са којима се суочава радничка класа. Иако је белкиња, њени јунаци су често црнци; иако је тренутно хетеросексуалног опредељења, њени јунаци су често хомосексуалци; иако живи у мирном Јоркширу, драме често смешта у зараћена подручја.

педагошких разговора са недовољно освешћеном кћерком Кали, о ослобађању од окамењених идеолошких предрасуда Тајс каже:

„Човек није камен. (...) „Понекад помислим да је могуће променити неки предмет само уколико га довољно дуго посматрам. (...) Ум само наизглед делује тврдо, чврсто, непробојно, а, уствари, он је попут чиније са водом, и можеш убацити у њега било шта. Нешто од тога ће потонути, али некад ће нешто од тога и остати на површини. И када дође тај дан, и људи почну да се даве, зграбиће те плутајуће остатке и искористити их.“³¹⁹ (Волас 2007: 7, 8, 37)

Овај цитат је један од бројних драмских ситуација у којима Наоми Волас у овом делу драматизује идеју о неопходном преображају и појединца и патријархалне културе која га формира и која је још увек доминантна. Тајс је носилац вере у такав преображај и активни борац за неопходну друштвену трансформацију. Његова способност да Библију и *Комунистички манифест* чита на нов и особен начин почива на личном искуству, на позитивној промени коју је у њему изазвала љубав са преминулом супругом. Лично код њега постаје политичко када промена коју је због љубави, као појединац доживео, поставши други, бољи, свеснији човек, у њему инспирише веру да се читав свет може променити ако се у свим људима подстакне свест о могућности сличних промена. Потврда ваљаности овакве његове вере су промене до којих током драме долази у ставовима његове кћери, и у ставовима 'уљеза' и издајника Корбина. Корбин је пре сусрета са Хогановима познавао једино културу доминације, чији је и послушник и жртва био, културу која је почивала на правдању расизма, сиромаштва и насиља и промовисала илузију о белој расној супериорности. Сасвим супротно томе, Тајс га иницира у свест о другачијој култури, о култури сарадње која почива на солидарности, заједништву, одговорности, једнакости, поштењу, достојанству, љубави, вредностима подједнако слављеним и у хришћанству и у *Комунистичком манифесту* који Тајс чита.

³¹⁹ У оригиналу: „The man is not a stone. (...) Sometimes I even think if you just look at a thing long enough it will change. (...) The mind only seems like a stone: hard, tight, solid. But really it's a bowl of water and you can throw anything in it. Some of it will sink but sometimes some of it will float, and when the day comes and they commence to drowning they'll grab hold of that flotsam and use it.“ (Волас 2007: 7, 8, 37)

У склопу револуционарних промена које у драми заговара црни Тајс, важно је сетити се да Наоми Волас као један од епиграфа за ову драму цитира Џејмса Болдвина („Ако мислиш да те чињеница да си бео суштински одређује, онда за тебе нема наде“), писца који је толико одушевио Џејмса Кона да га, поред Мартина Лутера Кинга и Малколма Икса, сматра конститутивним чланом своје 'свете тројице'. Сви поменути црни аутори могу се сматрати изворницима за лик Тајса који је Наоми Волас у драми *Људи усахлих снова* створила. Поред сличности Тајсових ставова са критикама америчког друштва које су они износили, постоји још неколико детаља који их повезују. Кон у интервјуу са Мојерсом из 2007. године често цитира Болдвинов концепт „ироничне истрајности“ („ironic tenacity“) као похвалу црначке заједнице у Америци која је успела, не само да преживи готово четристо година ропства, сегрегације и линчовања, већ и да под таквим околностима очува своју хуманост и изнедри дух отпора који Тајс оличава. Као и толико људи који су, поред Мартина Лутера Кинга, Малколма Икса и лидера Црних пантера, због своје критичке свести кроз историју били погубљени, и Тајс из истих разлога у драми бива убијен, као и они на изванредан начин линчован. Линчовање је, као симбол страдања црнаца после званичног укидања ропства, веома присутно у делима црних аутора. Наоми Волас је ту тему нашла у краткој причи Џејмса Болдвина, *У сусрет човеку* (*Going to Meet the Man*, 1965), коју наводи као један од библиографских извора за драму *Људи усахлих снова*. Исту тему обрађивао је и Робин Кели у својој докторској дисертацији 1990., о формирању црначке Комунистичке партије у Алабама током треће деценије двадесетог века, а Џејмс Кон³²⁰ је на почетку двадесет првог века, 2011., о тој теми, која се тако дуго прећуткивала и заобилазила, написао књигу, *Крст и дрво за линчовање*. Кон инсистира на томе да линчовање, које се спроводило у периоду између Грађанског рата и касних тридесетих година двадесетог века, није изгубило своју актуелност. Заоставштина тог периода се данас проналази у „легалном линчовању“ црнаца у америчким затворима, у којима се налази готово педесет посто црних затвореника иако црнци чине само дванаест посто популације. (Мојерс 2007) Такође, Кон сматра да је гето метафора за линчовање зато

³²⁰ У интервјуу са Билом Мојерсом (2007) поводом тада још недовршене књиге *Крст и дрво за линчовање*, Џејмс Кон говори о страховитој патњи више од пет хиљада црнаца погубљених током линчовања у САД која су често организована као јавни, законом несанкционисани спектакли које је са уживањем и одобравањем посматрало и по двадесет хиљада људи (Кон 2011: 9), и о кључној улози црначке заједнице која је успевала да у оваквим условима очува свој дух, а онда изнедри и дух отпора.

што је у гету „популација сатерана у услове живота који гарантују самоуништење (...) без могућности за рекреацију, без шансе за артикулацију и израз хуманости.“ За оне који успеју да изађу из гета, срамна прошлост још увек искрсава у честом срамном појављивању претећих омчи за бешеење пред институцијама у којима се понеки Афроамериканец налази на високој функцији (примера ради, као професор универзитета, заменик шерифа, итд. (Мојерс 2007) Кон инсистира на томе да „расизам не треба доводити у везу само са Југом, зато што је он био присутан у целој Америци“ и објашњава да је реторика Малколма Икса била много милитантнија од Кингове управо зато што је Малколм долазио са Севера, на којем је, иако свеприсутан, расизам био мање видан и осуђиван него на Југу, на којем је одрастао Кинг. (Мојерс 2007)

О важности коју за будућност Америке има суочавање са недемократском колонијалном робовласничком прошлосту у новије време говори и политиколог Кларенс Лусејн, који у књизи *Црна историја Беле куће* истиче да је „Линколнова Бела кућа укинула ропство, али није решила проблем расизма“. (2011: 27) Кон ту исту идеју износи у књизи *Крст и дрво за линчовање* и објашњава да је расизам наставио да постоји и након завршетка Грађанског рата с циљем да се путем закона Цима Кроуа обезвреди званична формална слобода дата црнцима, покаже да је моћ и даље у рукама белаца, и целокупна црначка заједница застраши и присили на послушност и даљи ропски рад. У већ поменутом разговору са Билом Мојерсом, Кон подсећа да су након 246 година званичног ропства белци још наредних сто година, у деветнаестом и двадесетом веку, тлачили црнце помоћу система легалне сегрегације и линчовања. (Мојерс 2007)³²¹ Сетимо се да је 2009., две године након што је Мојерс интервјуисао Кона, Даглас Блекмон добио Пулицерову награду за сличну студију која такође документује продужено *Ропство под другим*

³²¹ Када је након Грађанског рата, 1867. године, Конгрес изгласао Закон о Реконструкцији (Reconstruction Act), којим се црнцима даје право гласа и грађанска права да одлучују о активностима владе, већина белаца је била гневна због тога. Са циљем да се од те пошасте избави Југ и Америка остане земља белаца, 1866. године основан је Кју-клукс-клан. (2011: 4) Након периода Реконструкције, када су се федералне трупе повукле са Југа, црначки сан о слободи се претворио у кошмар. (2011: 5) Промовисано је религијско веровање да је „Америка земља белаца, коју је Бог задужио да обезбеди супериорност над црнцима“, као и уверење да су „англо-саксонска и англо-америчка раса (...) најподобније за доминацију светом“. Клан је „користио линчовање као божанско право да се отарасе црнца-преступника, без учешћа суда и пороте.“ (7) На једну неистину, о урођеном божанском праву белаца на доминацију – којом се линчовање црнаца оправдавало и коју су све државне организације (судство, федерална влада, црква, универзитети, медији) подржавале, низале су се и друге, о наводној урођеној криминогености црнаца, због које су сунедужни црнци редовно били лажно оптуживани за силовања белих жена. (7-9)

називом. Све ове увиде новијих историјских истраживања Воласова је инкорпорирала у драму *Људи усахлих снова*, проширивши тему (онако како је то, као вођа планираног марша на Вашингтон сиромашних људи свих боја (Poor People's Protest), учинио и сам Мартин Лутер Кинг) и на судбину сиромашних белих радника у Америци, на „бело ропство“ које се није много разликовало од формално, али не и суштински, укинутог црног ропства.³²²

Кон у студији *Крст и дрво за линчовање*, али и у својим наступима и другим књигама, на индиректан начин изриче похвалу политички ангажованој уметности. То чини због разочарења које је доживео пратећи рад водећих интелектуалаца у Америци који су, за разлику од ангажованих уметника каква је Наоми Волас, упорно остајали слепи за проблеме који су се на први поглед тицали само црне заједнице, а који су заправо били проблеми америчког друштва од самог почетка историје САД. Кон често истиче да је уместо докторских студија теологије било боље да се посветио писању доктората из књижевности зато што су све теме којих се бела интелектуална елита Америке клонила биле централне теме у уметности и активизма црне Америке, присутне у делима аутора као што су Ду Боис, Гвендолин Брукс, Ленгстон Хјуз, Џејмс Болдвин, Били Холидеј, и други. Кон је посебно разочаран чињеницом да су савремени теолози хришћанства у потпуности занемаривали тему линча, иако је, по њему, сам Исус био линчован, подвргнут истој врсти страдања као и линчовани црнци у Америци. (30) Циљ Коновог истраживања био је да потражи одговор на питање које су се то људске вредности и људски потенцијали, као непотребни и непожељни, насилним путем, линчовањем, прогонима и убиствима, одстрањивали из људске заједнице. Тако Коново тумачење страдања Исуса и црнаца у Америци постаје пример деловања културе доминације којом се ова теза бави, културе која прогони и уништава све носиоце идеологије која би човечанство утемељила на њој супротним принципима мира, љубави и сарадње.

³²² Користећи материјал из докторске дисертације Робина Келија, Воласова у драми пише о црним комунистима на почетку двадесетог века, док је у Кону могуће наћи документован приказ везе радикалних црних покрета са разним белим радикалним организацијама. Примера ради, Кон подсећа да је 1935. године, заједничким напорима Националне асоцијације за унапређење живота црнаца (NAACP) и америчке Комунистичке партије организована изложба протеста против линчовања, која је приказивала цртеже, слике и скулптуре којима су црни уметници указивали на лицемерје садржано у аргументима којима је правдан и популаризован линч. (Кон 2011: 100)

Одсуство теме линчовања из религијског дискурса прогресивних белих и црних америчких теолога представљало је примарни разлог због којег је Кон написао књигу *Крст и дрво за линчовање*. Кон посебно замера славном белом теологу Рејнхолду Нибуру, то што је своју моћну 'реторичку имагинацију' свео на ниво апстракција, а тему постојања линча у Америци потпуно заобишао, за разлику од уметника Џејмса Болдвина, који је напустио првобитни свештенички позив да би борбу за истину, правду и хуманост до краја живота водио у својим делима и свом друштвеном активизму. Кон подсећа на ситуацију када су 1963. године, поводом бомбашког напада на Баптистичку цркву Шеснаесте улице у Бирмингему, Нибур и Болдвин водили разговор на америчком радију. У Нибуровом тону, за разлику од Болдвиновог, није било ни љутње, ни гнева због тако монструозног злочиначког напада на црначку заједницу. (Кон 2011: 54, 94) Кон истиче у својим предавањима да су црни уметници били пророчки гласови који су се против силе борили истином (Кон 2011: 118-119), говорећи у својим делима о линчу и о свим другим примерима „црног холокауста у америчкој историји“. (159-160) Зато их Кон сматра морално супериорним у односу на све „теолошки слепе“ (159) беле и црне хришћанске теологе.

У првим деценијама двадесет првог века бројни догађаји сведоче да се ништа битно није променило. Примера ради, чувена црна активисткиња, Анђела Дејвис, била је у прилици да 2013. године, поводом педесетогодишњице бомбашког напада на црначку цркву у Бирмингему, у јеку такозваног америчког рата против тероризма, подсети Америку да је тероризам, оличен догађајима у Бирмингему (који је због учесталости напада те врсте током шездесетих зван Бомбигнгем), саставни део америчке историје. Текст из *Гардијана*, „Спаљивање цркава након Чарлстона: део 'дуге мрачне' историје која се никада није завршила“ („Church Burnings After Charlston: Part of a 'Long Dark' History That Never Stopped“) објављен 2015. године, коментарише бомбашке нападе и спаљивања црначких цркава који су на југу Америке и данас честе појаве, са посебним нагласком на чињеницу да се такви догађаји са несмањеном жестином настављају чак и после стравичног масакра који је само месец дана раније, јуна 2015., извршен у црначкој цркви у Чарлстону, у држави Јужна Каролина. Догађаји те врсте натерали су Кона, да наглашава недопустиве парадоксе који леже у срцу америчког хришћанства, парадоксе које бели

теолози у Америци готово увек занемарују. Кон је и себи и Америци поставио следећа питања:

„Како било који теолог може да објашњава значење хришћанског идентитета у Америци, а да притом не дотакне тему супериорности белаца, примарну негацију тог (њиховог прокламованог хришћанског) идентитета? Како су белци у стању да проповедају хришћанску веру, и живе према њеним правилима, а да у исто време црнцима наметну три и по века ропства и сегрегације?“ (Кон 2011: XVII)³²³

Иста питања на свој начин покреће и Наоми Волас у својим драмама. Као што је у драми *Људи усахлих снова* у лику Тајса Хогана створила лик носиоца црне теологије ослобођења коју је у својим делима Кон научно документовао, тако се у драми *Течна равница* позабавила темом хипокризује европског и америчког хришћанства, која је такође кључна тема Коновог научног рада. У драми *Течна равница* Воласова је, слично њему, осудила припаднике хришћанске верске заједнице којима Христово учење о љубави и милосрђу није сметало да буду сурови трговци робљем и робовласници. Воласова се у драми бави жртвама трансатлантске трговине робљем, и у оквиру антиробовласничког аргумента који у драми развија цитира црног аболиционисту Цона Стјуарта Кугоана и црну песникињу и робињу Фелис Витли, из чије песме је и наслов драме преузет, који су у својим делима прозвали беле хришћане због овакве верске недоследности.³²⁴ Њено настојање да напише драму о културној и интелектуалној клими у чијим оквирима се развијала трансатлантска трговина робљем везана је за потребу да се у први план подигну и освесте неправде из прошлости, са којима се Америка још увек није суочила. Њени разлози слични су разлозима које Кон наводи када инсистира на сврсисходности писања о догађајима из прошлости црначке заједнице у Америци и давању гласа нежељеним

³²³ Немири у Њуарку и Детроиту 1967. године, као и убиство Мартина Лутера Кинга 1968. године, били су преломни догађаји који су Кона како каже у уводу књиге, „истргли из његове теолошке удобности“, и натерали га да одбаци све теологије у Америци које афроамеричку борбу за правду нису посматрале у адекватном религијском контексту. (Кон 2011: XVI) Писање своје прве књигу *Црна теологија и црна моћ* (*Black Theology and Black Power*) Џејмс Кон је започео 1969. године, у месецима који су уследили након што је Мартин Лутер Кинг убијен.

³²⁴ До ког степена су тлачитељи злоупотребљавали религију и верске симболе говори и чињеница да су крст, који је за црнце одувек био симбол духовне снаге, чланови Кју-клукс-клана користили да вери у Христа припишу злочиначки терор који су спроводили, да истакну своју богом дану расну супериорност и доминацију, и да крстом који гори обележе место где су тог дана неког црнца линчовали. (Кон 2011: XIV, XV)

мртвима из те традиције, који не престају да нас уходе. У разговору са Мојерсом Кон о мртвима које не смемо заборавити каже следеће:

„Не. Њихови очеви и мајке нису мртви. Њихова браћа и сестре нису мртви. Ја сам жив. Ја морам да дам глас онима који су умрли. Сви ми морамо да то учинимо. Зато не смемо заборавити праксу линчовања.“³²⁵ (Мојерс 2007)

Оваква Конова активност повезује црну теологију ослобођења са критичком педагогијом која подучавање види као праксу која може да доведе до слободе. То је разлог због којег се критички педагог Бел Хукс одлично слаже са црним теологом Корнелом Вестом и заједно са њим у јавном дијалогу који су водили 2014. истиче значај који је за црначку заједницу у Америци имала црна пророчка традиција (black prophetic tradition) оличена у Мартину Лутеру Кингу, Церемаји Рајту, Џејмсу Кону и њима сличним теолозима. Бел Хукс, као и Кон и Вест, истиче да хришћанска црква у Америци у већини случајева изневерава хришћанство, и да је неефикасна зато што не погађа суштину проблема које црнци у Америци данас имају. Црквена учења и црквене активности углавном су потврде друштвеног статуса и материјаног положаја следбеника, и немају много везе са истинским духовним потребама савременог човека. Последица тога је, како Вест истиче, свеprisутни проблем депресије и незнања са којима се суочавају, не само млади Афроамериканци, већ и њихови духовни представници, који често извршавају самоубиства зато што осећају да људима у својој заједници немају шта да понуде као спас и алтернативу ситуацији у којој се налазе. (Хукс, Вест 2014)

Када се има у виду оваква духовна криза у црначкој заједници, због које су и Вест и Хуксова посебно забринути, све више добија на значају и релевантности стваралаштво Наоми Волас, посебно њена драма *Људи усахлих снова*, која поред приказа страдања сиромашних црнаца и белаца нуди и визију могућности да се, како јунак Тајс каже, „поломљени делићи живота саставе поново“ (32), да људи на индивидуалном плану поново постану целовита бића а на колективном нивоу међусобно повезана и уједињена људска заједница. Занимљиво је како Воласова у том смислу користи и проширује симбол

³²⁵ У оригиналу: „No. Their mothers and fathers aren't dead. Their brothers and sisters aren't dead. I'm alive. I have to give voice to those who did die. And all of us do. That's why we can't forget it.“ (Мојерс 2007)

јабуке. Тајс јабуку, симбол забрањеног знања које у хришћанској митологији узрокује трагични пад човека, претвара у видљиву метафору јединства које у природи постоји између црног и белог, па по аналогији, између црног и белог човека. Уједињени и црни и бели делови плода за Тајса постају симбол заједничке борбе белаца и црнаца за живот ослобођен мржње и свих других предрасуда својствених култури доминације. Јабука је поред тога и симбол живота који никада не умире јер се из семена које остаје од старог плода рађа нови, као што у друштву никада не умире осећај за правду и борба да се она у пракси оствари. У разговору са расизмом задојеним Корбином, Тајс каже:

„Ми смо, браћо моја, јабуке (...) на дрвету. Ти-Си-Ај и људи из социјалног желе да се сабијемо и постанемо толико мали да помислимо да смо само једна... разбацана гомила семена. ‘Али чекај’, рећи ћеш. ‘Семе значи усађивање, семе значи поновно рођење, семе значи нада!’ (...) Браћо и сестре, ми смо много више од гомиле семена. Ми смо јабука, гране, али и цело проклето дрво. Нећемо да будемо подељени на просте делове. Или ћемо бити целовити или нас неће бити.“³²⁶ (Волас 2007: 40)

У драми *Људи усахлих снова* Тајс открива да је идеја о правди, коју покушава да објасни другим људима и да је реализује у пракси, била садржана у „певању“ његове покојне жене која је била активисткиња (Тајс каже: „Ако марширам уз мелодију, то је мелодија коју је твоја мајка утиснула у мој слух. Када те идеја о правди на тај начин шчепа, и шћућури се у твојој бубној опни, никад је се не можеш ослободити“³²⁷) (Волас 2007; 11), као и у магичној „мелодији“ коју емитују борци за правду током демонстрација. Ево како у том контексту Тајс описује свој доживљај током првог присуства на протестима, у којем долази до изражаја значај заједнице којој припада:

„Пре неколико година, на првом великом састанку у Бирмингему, око седамсто обојених, можда стотину белаца. Код Капитол парка, протест против хапшења шест пристојних

³²⁶У оригиналу: „We, my brethren, we are the apples (...) on the tree. TCI and work relief want us to shrink up so small we forget we’re apples and think we’re just the... shriveled sum of our seeds. ‘But wait!’ you say. ‘Seeds are for planting, rebirth and hope!’ (...) Brothers and sisters, we are more than the sum of our seeds. We’re the apple, the branch and the whole damn tree as well. We will not be divided into our parts. We will be whole or nothing.“ (Волас 2007: 40)

³²⁷ У оригиналу: „If I’m marching it’s to a tune your mother first put in my ear. When justice gets ahold of you like that – wrapped up in your eardrum – you can’t ever let it go.“ (Волас 2007: 11)

комуниста из Атланте. Лево од мене, Хосеа Хадсон. Човек просто зрачи правдом. Десно од мене, једна старица, скаче горе доле и узвикује са жаром детета. (*Узима дубок дах.*) Одједном сам почео да дишем дубоко. Хоћу да кажем, божански дубоко. Одувек сам био човек од вере и одрастао сам у цркви, али никада нисам стајао међу гомилом људи на такав начин. Скандирали смо против сегрегације, за право на социјалну помоћ. Али нису ме речи толико узбудиле, колико нека врста мелодије која се ширила. И сва та удружена тела која горе од страсти на мајском сунцу. Држао сам жене у свом наручју. И своје сопствено дете. Али то је био први пут да се нисам осетио усамљено.³²⁸ (Волас 2007: 78)

Важно је овде напоменути значај песме и музике за црнце који су махом били неписмени зато што им је образовање дуго било законом забрањено. Своју судбину и своју историју могли су само да певају и да их у песми искажу и забележе. Били су приморани да усменим предањем, кроз комбинацију речи и музике, на целовит начин дочарају природу свог животног искуства. Из тог разлога песме црнаца у доба линча и дискриминације коју описује Тајс, имају исту функцију и представљају наставак песама које су пре њих певали црни робови. Амири Барака, који је између осталих дела написао и књигу *Народ блуза* (1963), напомиње да су борци за грађанска права у двадесетом веку, да би истакли тај континуитет, често певали песме својих ропством потлачених предака. (Барака 2011) О природи и значају црначких песама говори и Фредерик Даглас у једном поглављу своје аутобиографије:

„Певали би заједно, у хору, користећи речи које за многе не би имале неко посебно значење, а које су за њих биле дубоко смислене. Понекад ми се чинило да би пуко слушање тих песама продрело до сржи нечије свести и открило много више о природи ропства него читави томови филозофских књига које се баве том темом. Потпуно ме је запањивало схватање појединих људи, са Севера, да певање робова представља доказ њиховог задовољства и среће. У животу нисам чуо већу заблуду. Истина је да робови певају онда

³²⁸ У оригиналу: „Few years back, first big meeting I went to in Birmingham, ‘Bout seven hundred colored folk, maybe a hundred whites. At Capital Park, protesting the arrests of six fine Communists in Atlanta. To the left of me, Hosea Hudson. The man sweats justice. To the right of me, an old woman, jumping up and down and calling with the vigour of a child. (Takes a huge breath.) And suddenly I was breathing deep. And I mean God deep. I’d always been a Bible man and I grew up in church, but I never stood in a crowd like that. We were shouting for work relief, shouting ‘gainst segregation. But it wasn’t the words that took me up. It was a kind of. Humming. All those bodies together, yearning in that hot May sun. I’ve held women in my arms, yeah. And my own child. But it was the first time I didn’t feel. Alone.“ (Волас 2007: 78)

када су најнесрећнији. Песме роба одражавају тугу његовог срца; и оне за њега значе олакшање, исто као што болно срце бива растерећено исплаканим сузама. Такво је барем моје искуство. Често сам певао да бих растерао тугу, али готово никад да бих испољио радост. Плакање од среће и певање од среће су мени, док сам живео у канџама ропства, били потпуно страни. Певање бродоломника који је доспео на пусто острво јесте доказ његовог задовољства и среће исто онолико колико су и песме роба докази његовог задовољства и среће; песме обојице подстакнуте су истом врстом емоције.³²⁹ (Даглас 1845)

О припадности заједници која баштини слободарску традицију онако како теологија ослобођења ту традицију данас конституише Тајс каже:

„Ја комбинујем Марксове речи са речима Ду Боиса, са Библијом, са много других ствари. Све добре речи о правди долазе. Из неког Раја. Можда би тако могло да се каже. Али оно што у основи покреће те речи јесте снага која се налази испод наших ногу. Она потиче из онога што смо научили борећи се против културе ропства и пружајући изванредан отпор са изузетном снагом духа.“³³⁰ (Волас 2007: 59)

Тајс и Фредерик Даглас се у претходним цитатима осврћу на стоичку издржљивост црнаца и њихов отпор озакоњеном ропству и расизму који су израстали из црначке заједнице у чијем темељу се, како и Кон каже, налазила ненарушена животна енергија сачувана, упркос свим страдањима, кроз музику, непољуљану веру у позитивне вредности живота које је штитила црна црква, кроз уметност и кроз колективни политички ангажман помоћу којег је црна заједница преносила свест о своме јаству и пружала духовни отпор

³²⁹ У оригиналу: „They would sing, as a chorus, to words which to many would seem unmeaning jargon, but which, nevertheless, were full of meaning to themselves. I have sometimes thought that the mere hearing of those songs would do more to impress some minds with the horrible character of slavery, than the reading of whole volumes of philosophy on the subject could do. I have often been utterly astonished, since I came to the north, to find persons who could speak of the singing, among slaves, as evidence of their contentment and happiness. It is impossible to conceive of a greater mistake. Slaves sing most when they are most unhappy. The songs of the slave represent the sorrows of his heart; and he is relieved by them, only as an aching heart is relieved by its tears. At least, such is my experience. I have often sung to drown my sorrow, but seldom to express my happiness. Crying for joy, and singing for joy, were alike uncommon to me while in the jaws of slavery. The singing of a man cast away upon a desolate island might be as appropriately considered as evidence of contentment and happiness, as the singing of a slave; the songs of the one and of the other are prompted by the same emotion.“ (Даглас 1845)

³³⁰ У оригиналу: „I mix them (Marx’s words) with Du Bois, the Bible. Lots of things. All good words of justice they come from. Some kind of Heaven. Maybe that’s right. But what’s driving those words comes from the motor right here under our feet, what we learned fighting a slave-owning culture with something you could never imagine: spectacular resistance and spirit.“ (Волас 2007: 59)

бруталној свакодневици. (Мојерс 2007, Кон 2011) „Музика је служила да очува хуманост“, „религија је давала наду“ каже Кон (Кон 2011: 11, 13), а нада је представљала димензију људског живота до које робовласници и њихови настављачи нису могли да допру и коју нису успевали да униште. (Кон 2011: 161-162) Како видимо из последњег цитата из драме *Људи усахлих снова*, сегментима црначког искуства које Кон анализира у књизи *Крст и дрво за линчовање*, Тајс додаје критичку педагогију, револуционарно образовање без којег је, како и сам Фредерик Даглас истиче (1845), ослобођење ума од ропског менталитета готово немогуће. Веза између критичке педагогије и теологије ослобођења лежи у уверењу које деле да је неопходно непрестано имати свест о томе да поред видљивог света који људе окружује, и који је бруталан и неприхватљив, постоји у исто време и на истом месту и други могући свет, у чијем су средишту правда и љубав. Вера се у драми Наоми Волас, као и код Кона, не базира на хришћанској догми која проповеда мирење са патњом на овом свету зарад славе у неком другом, загробном. За Кона је таква вера „опијум, а не вид ослобађања сиромашних од понижења и патње“. (Кон 2011: 155) Теологији ослобођења својствено је уверење да је ради „проналажења смисла неопходно у животу увидети да иза таме постоји светлост“ (Кон 2011: 154), и да је, упркос нехришћанском понашању на којем култура доминације почива у САД, хришћанско јеванђеље ипак делотворно где год се сиромашни људи боре за правду, за право на живот и слободу, не служећи се методама својих злотвора. (155) Слично Тајсу, који (као и Фреире) каже да су му хришћанство и марксизам помогли да „поломљене делиће живота састави“ (Волас 2007: 37), Кон истиче да је теологија ослобођења сиромашним и деградираним људима неопходна да их „подигне и подупре кад год их живот разори и наруши им равнотежу“ (build them up where they are torn down and propping them up on every leaning side“). (155) Кон инсистира на томе да „нови живот“ који хришћанска теологија проповеда није загробни живот, већ је то нови живот овде и сада, „нови (праведни) свет“ који је и Исус покушао да изгради и због тога, као криминалац и бунтовник, био линчован. (156) Убијање Исуса, криминализација човека који је проповедао правду и љубав, показали су какав се то цивилизацијски обрт у односу на првобитну, мирољубиву културу сарадње догодио, и који степен деструктивности и неправде је садржан у природи културе доминације. Линч је, како Кон истиче, представљао поновно „убијање Исуса“, покушај уништавања вредности које је он проповедао, и тако био вид спречавања изградње хуманог и егалитарног света. Као и у

Римској империји, у којој је Исус као жртва културе доминације страдао, и у Америци је линч служио је да се из белаца, који су, како Кон (165) каже, линчовањем црнаца линчовали своју браћу, сестре, очеве и мајке, истисну вредности као што су братска љубав, солидарност и саосећање (основни постулати културе сарадње, како дисертација показује), и да се поделе, хијерархије, и насиље, као вековна обележја културе доминације, још више учврсте и што трајније укорене.³³¹

3.4 Наоми Волас о љубави као основи хумане и напредне заједнице

Као што смо видели, Кон у књизи *Крст и дрво за линчовање* износи тезу да је Исус убијен / линчован зато што је проповедао правду и љубав, принципе потпуно неприхватљиве за следбенике културе доминације чији поредак почива на експлоатацији, дискриминацији и разним другим облицима насиља. Историја је показала да су чак и у двадесетом веку, у САД, проповедници таквих принципа доживљавали исту судбину. Хришћанин Мартин Лутер Кинг, Малколм Икс, који је у знак протеста против изопаченог хришћанства прешао у ислам, као и припадници марксистичке организације Црних пантера, убијени су током шездесетих, понављајући исту судбину коју је тридесет година раније доживео и Тајс, главни јунак драме *Људи усахлих снова*, претеча свих каснијих лидера Покрета за грађанска права црнаца у Америци.

Наоми Волас припадност овој традицији сигнализира у закључку свог кључног програмског есеја „Писање као прекршај“ цитатом из говора „Ја имам сан“ Мартина Лутера Кинга³³² у којем Кинг опомиње да „наши животи почињу да се гасе оног тренутка

³³¹Орвелова књига *1984.*, о којој је већ било речи у овој дисертацији, можда најбоље одсликава тај процес истискивања хуманости из човека који култура доминације спроводи, а који је Кон лоцирао у пракси линчовања која је обележила читав век америчке историје, и која и данас постоји у САД у нешто измењеном облику, о чему сведочи акција „Black lives matter“, покренута 2015.

³³² Мартин Лутер Кинг започиње своју свештеничку службу 1954. године, у Баптистичкој цркви Декстер авеније у Монтгомерију у Алабама. Залагао се за ненасилну грађанску непослушност, концепт који је преузео од Махатме Гандија, чији рад га је је инспирисао да 1959. године посети Индију. Предводио је бојкоте аутобуса у Монтгомерију 1955., а 1958. године је изашла његова прва књига, *Корачати према слободи (Stride Toward Freedom)*, у којој је описан овај његов ангажман. Године 1964. објављена је његова друга књига *Зашто не можемо да чекамо (Why We Can't Wait)*. Предводио је протесте против расне сегрегације у Бирмингему, одржан 1963. Године, и због тога био ухапшен. У затвору је написао чувено „Писмо из једног бирмингемског затвора“ („A Letter From a Birmingham Jail“). Током великог Марша на Вашингтон, организованог те исте 1963. године, одржао је испред двеста педесет хиљада људи свој чувени говор „Ја имам сан“. Године 1965. поново доспева у затвор због протеста против дискриминације над

када заћутимо о битним темама“ (наведено у Волас 2008) За драму *Људи усахлих снова*, можда је, међутим, још значајнији један други Кингов текст, „Писмо из једног бирмингемског затвора“ (1963б), који је он написао када је као вођа демонстрација у Бирмингему био ухапшен. Писмо сведочи да се три деценије пошто се у Бирмингему одиграла радња драме *Људи усахлих снова*, ситуација за црнце у том граду није много променила. У писму Кинг, као и фиктивни јунак Тајс пре њега, заговара ненасилну грађанску непослушност, истићући да њене корене проналази не само у Христовом (и Гандијевом) животу и делу, већ и у Сократовом учењу о критичком преиспитивању живота које води до „ослобађања од стега митова и полу-истина“. Кинг је са презиром одбацивао некритички конформизам (Кинг 1963а) и био дубоко свестан неопходности постојања критичке интелектуалне „тензије у друштву“, сличне „тензији у уму“ коју је заговарао и практиковао Сократ. Помоћу такве интелектуалне тензије, то јест критичког преиспитивања постојеће друштвене стварности, Кинг је настојао да „помогне људима да се уздигну изнад тамних дубина предрасуда и расизма, и крену ка величанственим висинама разумевања и братства“. (Кинг 1963б) Кинг је био свестан, као и Фреире, да привилеговане групе ретко када добровољно одустају од својих привилегија, и да слободу потлачени сами морају захтевати.³³³

У овом писму, упућеном белим и црним теолозима који су му били колеге али који су га због његових радикалних критичких ставова осуђивали, Кинг себе 'правда' и објашњава, описујући Бирмингем, пет месеци пре експлозије бомбе у Баптистичкој цркви Шеснаесте улице, као место стравичне расне мржње и насиља, као град у којем бомбе свакодневно експлодирају под црначким кућама и црквама, односно као ситуацију коју је, упркос њиховом колективном ћутању, немогуће игнористи. Пошто институције и угоститељски објекти у граду спроводе расну сегрегацију, а судови су отворено расистички, а приори на страни белаца (као у драми *Људи усахлих снова* која дочарава

црнцима при регистровању за гласање. Као и Ганди, убијен је у атентату који је на њега извршен 4. априла 1968., тачно годину дана након што је одржао говор „Даље од Вијетнама: време да се прекине ћутање“ („Beyond Vietnam: A Time to Break Silence“). (Фрејди 2002)

³³³ Кинг говори и о свом неслагању са методама црних националистичких покрета, истичући да се залаже за креативни, ненасилни протест као најбољи вид борбе помоћу које Афроамериканци могу остварити своја грађанска права. (1963) Овакав његов став критиковао је Чарлс Лонг на конференцији „Наслеђе ропства“ одржаној 2002. године, истичући да Кинг није био свестан до које мере су расизам, експлоатација и друштвена класна и расна сагрегација, системске појаве, фундаментални постулати културе доминације. (Лонг 2002)

деценије које су Кинговој борби претходиле), Кинг својим колегама објашњава сврху протеста који предводи речима:

„Ја сам у Бирмингему зато што у овом граду влада неправда. (...) Неправда на било ком месту угрожава правду на свим осталим местима. (...) Када неко трпи (деструктивни) утицај директно, тај утицај трпе и сви остали индиректно.“³³⁴ (Кинг 1963б)

Бели поглавари америчких хришћанских цркава (а и њима сервилни црни проповедници) нису разумели неопходност црначке борбе против неправде, те је цело Кингово писмо написано у форми одговора на њихове оптужбе и критике. Највише је Кинга разочарало то што је бела црква позитивно оценила насилно гушење демонстрација у Бирмингему, називала полицијску бруталност (коришћење водених шмркова и крволочних паса) методама неопходним за очување реда и мира, а демонстрације црнаца прогласила узроком насиља. Кинг указује на бесмисленост оваквих лицемерних закључака када каже:

„Ви тврдите да се наше ненасилне акције морају осудити зато што оне изазивају насиље. Да ли је ово логичан исказ? Ово је као да тврдите да треба осудити опљачканог човека зато што је самим поседовањем новца изазвао пљачку. Ово је као да тврдите да Сократ мора бити осуђен зато што је својом непоколебљивом посвећеношћу истини и својим филозофским истраживања изазвао обману јавност да га натера да попије отров?“³³⁵ (Кинг 1963б)

Као и Тајс у драми *Људи усахлих снова*, који крши законе расне сегрегације својим деловањем унутар интегрисане, антирасистичке Комунистичке партије, Кинг указује на неминовност кршења свих неправедних, расистичких, закона, који штите сегрегацију и на искорак из расистичког конформизма позива, не само црнце који су изгубили

³³⁴ У оригиналу: „I’m in Birmingham because injustice is here. (...) Injustice anywhere is a threat to justice everywhere. (...) Whatever affects one directly, affects all indirectly.“ (Кинг 1963б)

³³⁵ У оригиналу: „In your statement you assert that our actions, even though peaceful, must be condemned because they precipitate violence. But is this a logical assertion? Isn’t this like condemning a robbed man because his possession of money precipitated the evil act of robbery? Isn’t this like condemning Socrates because his unswerving commitment to truth and his philosophical inquiries precipitated the act of the misguided populace in which they made him drink hemlock?“ (Кинг 1963б)

самопоштовање и прилагодили се сегрегацији, већ (слично Фанону и Фреиреу) и црнце, припаднике америчке средње класе, који су, унапредивши лични друштвени положај, постали имуни на проблеме својих сународника, црнаца на дну друштвене лествице у САД. Кинг о неминовности кршења закона који штите неправду каже следеће:

„Постоје две врсте закона: праведни и неправедни. (...) Човек има, не само законску, већ и моралну обавезу да поштује праведне законе. Са друге стране, човек има моралну обавезу да не поштује неправдне законе. (...) Не смемо заборавити да је све што је Хитлер чинио у Немачкој било „легално“. (...) У Хитлеровој Немачкој је било „нелегално“ пружити помоћ и скровиште Јеврејину. Упркос томе, ја сам сигуран да бих помогао и примио у свој дом моју јеврејску браћу да сам којим случајем живео у Немачкој у то доба.“³³⁶ (Кинг 1963б)

Мартин Лутер Кинг је саосећао, не само са својом црначком заједницом, већ је, као прави хришћанин, саосећао и са свим осталим потлаченим људима на свету: са прогоњеним Јеврејима током Другог светског рата (веома блиски пријатељ му је био Рабин Хешел)³³⁷, али и са Вијетнамцима и другим народима Азије, Африке и Латинске Америке (Кинг 1967), који су, као и црнци у САД, били жртве америчког расизма, милитаризма и материјализма. У говору „Даље од Вијетнама: време да се прекине ћутање“, одржаном у Њујорку, 1967., Кинг је позвао, не само на прекид насиља над његовом, црначком заједницом у Америци, већ и на обуставу Вијетнамског рата. Када Кинг у овом говору цитира Библију и каже „Воли своје непријатеље“, он, слично Ериху Фрому, не мисли на мазохистичку љубав према тлачитељима, већ према народима (Вијетнамцима) који су уз помоћ америчке пропаганде етикетирани као непријатељи, и које, како Фром каже, мрзимо искључиво због своје необјективности. (Фром 2002: 135) Како и сам наслов говора „Даље од Вијетнама“ наговештава, на проблему Вијетнама се Кинг није зауставио, већ је прогнозирао да ће судбину Вијетнама доживети и друге земље, (наводи Лаос, Тајланд,

³³⁶ У оригиналу: „There are two types of laws: just and unjust. (...) One has not only a legal but a moral responsibility to obey just laws. Conversely, one has a moral responsibility to disobey unjust laws. (...) We should never forget that everything Adolf Hitler did in Germany was ‘legal’. (...) It was ‘illegal’ to aid and comfort a Jew in Hitler’s Germany. Even so, I am sure that, had I lived in Germany at the time, I would have aided and comforted my Jewish brothers.“ (Кинг 1963б)

³³⁷ Тавис Смајли, у документарном програму о Кингу, *Позив да се следи диктат савести (MLK: A Call to Conscience)*, емитованом 2011. године., даје приказ Кингове сарадње са рабином. Доступно на <http://www.pbs.org/wnet/tavissmiley/interviews/mlk-a-call-to-conscience-part-1/>, приступљено 13. 11. 2016.

Камбоџу, Венецуелу, Перу, Гватемалу, Мозамбик и Јужну Африку), уколико се западни тренд доношења 'демократије' путем рата не заустави. (Кинг 1967)

Наоми Волас дели Кингову веру у достојанство сваког човека и право на благостање које треба да буде признато свим људима света. И она кроз своје драмско стваралаштво заговара концепте као што су „универзална братска љубав“, „повезаност свих људи на свету“, „постојање 'другог' у нама самима“. У том духу, у тексту „Писање као прекршај“ она каже:

„Као што су нам глобално загревање, еколошке катастрофе и људске миграције предочиле, ми живимо у свету у којем смо зависни једни од других и суштински врло блиски. Енглески Јоркшир у којем живим је много ближи Багдаду него што нас убеђују. И мој родни Кентаки је ближи Гази или Јерусалиму; Лондон је ближи Бурми (Мјанмару) и Јени у Луизијани; Њујорк је ближи Колумбији и Конгу. Даљина између нас је генијална измишљотина коју ми, наставници и писци, морамо да побијемо, чак и ако то захтева да томе посветимо цели живот.“³³⁸ (Волас 2008)

Због свеprisутности оваквих идеја у њеном стваралаштву, Робин Кели сматра да су докази које она у својим драмама даје о љубави као најприроднијем међуљудском односу који култура доминације гуши и изопачује, централна преокупација помоћу које Воласова у својим драмама покушава да иза политичког мрака који савременим светом влада покаже присуство светлости, о којој су и Кинг и Кон и Болдвин писали. Кели каже:

„У револуционарној концепцији љубави, која постоји, не само у драми *Људи усахлих снова*, већ и у свим осталим драмама Наоми Волас, одзвања став Мартина Лутера Кинга по којем љубав представља константну борбу да се гради и изгради заједница.“³³⁹ (Кели 2013: 237)

³³⁸ У оригиналу: „And as global warming and environmental crises, as well as human migrations, have underlined, we live in an interdependent and unavoidably intimate world: Yorkshire, where I live in England, is closer to Baghdad than we are led to believe. And Kentucky, where I was born, is closer to Gaza or Jerusalem; London closer to Burma (Myanmar) and Jena, La.; New York closer to Colombia and Congo. The distance between us is an ingenious fabrication that it is worth spending our lives, as teachers and writers, tearing down.“ (Волас 2008)

³³⁹ У оригиналу: „Wallace’s revolutionary conception of love, not just in *Things of Dry Hours* but in all of her plays, resonates with that of Dr. Martin Luther King Jr. who understood love as a constant struggle to build and rebuild community.“ (Кели 2013: 237)

Уистину, Тајс Хоган у драми *Људи усахлих снова* делује у духу проповеди које ће после њега наставити да пропагира Кинг, посебно када као 'лек за Вијетнам' и за сваки други рат каже:

„Овај позив на братство са целим светом, који подразумева да се брига за добробит одређеног племена, расе, класе и нације којој припадамо прошири, треба да постане у реалности свеобухватна (...) и безусловна љубав према целом човечанству. Ова често погрешно схватана и погрешно интерпретирана концепција (...) сада је постала основни предуслов за опстанак човечанства. Када говорим о љубави, ја не говорим о некој сентименталној и слабашној реакцији. Ја не говорим о тој сили која представља једну емотивну бесмислицу. Ја говорим о тој сили коју су све велике религије виделе као врховни, уједињујући животни принцип. (...) ‘Онај који није волео, није спознао Бога, јер Бог представља љубав’.“³⁴⁰ (Кинг 1967)

Љубав према заједници у којој се рађамо, представља, по Кингу, само почетну основу са које се љубав проширује на цело човечанство. Воласова, слично њему, љубав поима као искуство које се рађа у позитивном односу између двоје људи, и које се непрестано шири и обухвата читав свет у чијем окриљу човек постоји, са којим га повезују осећања поштовања и одговорности. Кључни тренутак у драми *Људи усахлих снова* представља тренутак када Тајс покушава да своју кћер Кали спасе од скученог поимања љубави и упозорава је да се тај океански потенцијал лако може претворити у скоро потпуно осушену барицу. Ако се од љубави не одустане, ако се љубав спозна и доживи, она постаје сила која сасвим сигурно може у позитивном смислу да промени свет огрезао у мржњи и дискриминацији. Описујући промену коју је кроз љубав са својом супругом, њеном мајком доживео, Тајс својој кћери каже:

„Изабела је својим рукама уронила у мене, и када је завршила, ја сам постао други човек, не само због тога што сам почео да волим њу, већ због тога што сам почео да волим и желим

³⁴⁰ У оригиналу: „This call for a worldwide fellowship that lifts neighbourly concern beyond one’s tribe, race, class, and nation is in reality a call for an all-embracing (...) and unconditional love for all mankind. This oft misunderstood, this oft misinterpreted concept (...) has now become an absolute necessity for the survival of man. When I speak of love, I am not speaking of some sentimental and weak response. I am not speaking of that force which is just emotional bosh. I am speaking of that force which all of the great religions have seen as the supreme unifying principle of life. (...) ‘He that loved not, knoweth not God, for God is love’“. (Кинг 1967)

другачију Алабаму. Уствари, другачији свет, свет који још увек не постоји физички, али који се назире одмах ту, иза угла. Одмах ту, иза угла. (*Pauza*) Ја видим како те Корбин гледа. Тај поглед ми је врло добро познат. А видим и како ти гледаш њега. Мораш бити обазрива. Таква врста љубави те може натерати да помислиш да је свет само оно што се налази између вас двоје. А то је заправо само половина света. Ако ту застанеш, и не искористиш тај океански потенцијал, пробудићеш се једног дана, погледати око себе и схватити да је тај океан постао бара коју су чак и рибе напустиле.³⁴¹ (Волас 2007: 71)

О централном месту које би љубав требало да има у људској заједници писао је и Ерих Фром у студији из 1956. године, *Умеће љубави*³⁴², где слично Кингу у говору „Даље од Вијетнама“, истиче братску љубав као основу свих врста љубави, љубави према родитељима, љубави према деци, љубави према богу, али и као основу еротске љубави, те се може рећи да његова студија представља аналогiju, проширену верзију љубавног савета који Тајс даје својој кћери Кали. (Волас 2007: 71) Фром каже да еротска љубав, иако је искључива у погледу еротског стапања и усмерена према једној особи, никако не искључује дубоку братску љубав, љубав према целом човечанству, према свему што је живо. (Фром 2002: 66) Као и јунак Тајс у драми Наоми Волас, Фром тврди да, ако двоје који се воле не осећају љубав ни према коме другом, њихова љубав представља „еготизам удвоје“. (66) У *Умећу љубави* Фром сматра да човек који у довољној мери није развио свој потенцијал за љубав није способан да воли, не само људе које лично не познаје, већ ни своју породицу, ни себе, зато што је љубав заправо „став према животу“, према читавом свету и свему што постоји, одлука, животни принцип који не зависи првенствено од објекта љубави. (Фром 2002: 57, 71)³⁴³ Следећи цитат из књиге *Умеће љубави* даје темељно објашњење појма братске љубави, који као врховни принцип живљења истичу и Мартин

³⁴¹ У оригиналу: „Isabel, she ploughed her hands deep in me, and when she got finished, I was something else all together, not just for loving her, but for loving and wanting another kind of Alabama. No, another kind of world, one couldn't see, not yet. But just round the corner. Just round the corner. (*Beat*) The way Corbin looks at you, I know that look. And the way you look back, I know that too. But watch out. Love like that can make you think you've got the world fixed between the two of you. But that's only half. You stop there, you don't use that ocean. And one day you'll wake and look out and that ocean's just an old pond out back, even the fish have left it.“ (Волас 2007: 71)

³⁴² Две године раније, 1954., изашла је и књига *Љубав, моћ, правда* (*Love, Power and Justice*) Пола Тилича, свештеника и филозофа чија су дела и Кинг и Фром изучавали.

³⁴³ У књизи *Умеће љубави* истинска љубав се поистовећује са бригом, једнакошћу, јединством, разумевањем, саосећањем, одсуством експлоатације, поштовањем, одговорношћу, објективношћу у просуђивању, нонконформизмом, бригом за немоћне, сиромашне, и не зависи искључиво од објекта љубави.

Лутер Кинг у говору „Даље од Вијетнама“ и Наоми Волас у драми *Људи усахлих снова*.
Фром каже:

„Братска љубав је љубав између једнаких, али, заправо (...) свима нам је потребна помоћ. (...) Љубав према беспомоћнима, према сиромашнима и непознатима почетак је братске љубави. (...) Само волећи оне који не служе некој сврси почињемо да развијамо љубав. Значајно је да је у Старом завету средишњи објекат човекове љубави сиромаш, непознати, удовица и сироче, а коначно и народни непријатељ. (...) Гајећи саосећање према беспомоћном, у човеку се зачиње љубав према брату.“ (2002: 59)

Фром сматра да је за развијање братске љубави савременим људима данас потребна помоћ, зато што се масама на Западу, уместо истинског разумевања једнакости свих људи, нуди једнакост која се постиже конформизмом. О урушавању изворног значења појма једнакости Фром каже:

„На трагу идеја просветитељства (да је једнакост услов за развој индивидуалности и да ниједан човек не сме служити као средство за остварење циљева другог човека) социјалистички мислиоци различитих школа дефинисали су једнакост као укидање експлоатације. (...) У савременом капиталистичком друштву измењено је значење једнакости. Под једнакошћу се подразумева једнакост аутомата, људи који су изгубили своју индивидуалност. (...) Савремено друштво проповеда овај идеал неиндивидуализоване једнакости, јер су му потребни људски атоми, (који) функционишу у масовној скупини, глатко без сукоба, покоривајући се истим наредбама, а да ипак свако буде уверен да следи своје сопствене жеље.“ (25-27)

Када Фром говори о вери, он се (слично Воласовој и Кингу) не позива на црквену догму, већ истиче да није толико битна сама вера у бога, колико живљење по божанским принципима љубави, правде, истине. По Фрому, таква је била вера Фројда, Маркса и Спинозе, који су акценат стављали на исправно вођење живота, на деловање, на дубље искуство, а не на диктирано мишљење, имајући у виду да идеја о неопходној контроли ума доводи до обележавања и прогањања јеретика. (Фром 2002: 82-91) У том смислу се може разумети и Мартин Лутер Кинг чије поимање живота није било омеђено оквирима

хришћанске догме, већ је за њега волети Христа значило волети човека. (Кинг 1967) Толстој је због такве вере био екскомунициран, али је том вером инспирисао Гандија који је, са друге стране, био инспирација Мартину Лутеру Кингу. У томе је разлика између вере коју је Кинг заговарао и вере његових белих и црних колега који су у духу политичке коректности и ради очувања статуса кво, а супротно хришћанским начелима, осуђивали бирмингемске демонстрације 1963. и уопште протесте Покрета за грађанска права. Иста разлика се може направити и између вере црнаца комуниста приказаних у драми *Људи усахлих снова*, који су се борили, не само за боље услове рада и једнакост, већ и за шири концепт друштвене правде, и вере непросвећених сиромашних белаца који су над црнцима спроводили линчовање општеприхваћено у расистичкој држави и подржано од стране религијских догми. Вера Тајса и његових црних и белих комуниста била је прожета идејом да је Маркс Христов ученик, и да се братска љубав, која почива на једнакости, налази у средишту и хришћанства и комунизма, док је вера несубверзивних грађана на којима почива поредак културе доминације била обојена идејом да су црнци по рођењу грешни и инфериорни, те да их треба ограничавати, прогањати и убијати. (Кон 2011) У духу ове дисертације може се закључити да се у основи разлике између ова два система веровања налази разлика између принципа културе сарадње и принципа културе доминације.

Истичући љубав као примарну снагу која би требало да буде покретач људске историје (Кели 2013: 237-238) (а у оквирима културе доминације она то свакако није), Воласова се идејно приближава, не само Ериху Фрому и Мартину Лутеру Кингу, већ и свом ментору Тонију Кушнеру, а посебно његовим ставовима израженим у драми *Анђели у Америци: геј-фантазија на националне теме* (*Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, 1992) У научном раду „Тешић и Толстој“ („Tesich and Tolstoy“) Љиљана Богоева Седлар закључује да Кушнер, као и Тешић, припада групи драмских писаца који пропаст западне цивилизације повезују са њеним окретањем од љубави, процесом који је кроз историју наметала патријархална култура и њен систем доминације. (28) Богоева Седлар наводи да читава структура Кушнерове сложене драме почива на сукобу две различите визије Америке. Носиоци једне визије су жене које су из Европе Атлантик прелазиле сањајући да ће њихова деца с друге стране океана живети у праведнијем и толерантнијем свету. Њихов амерички сан оличен је у лику Етел Розенберг, која у драми, а и у историји, због снова о правденијој Америци, бива осуђена на смрт и погубљена као субверзивни

елемент, опасан по амерички патријархални естаблишмент. Супротна визија Америке оличена је у политичким елитама које су злочиначку праксу Европе пренеле преко Атлантика и укорениле је на територијама такозваног Новог света. Носилац патријархалне културе доминације у Кушнеровој драми је историјска личност, Рој Кон, следбеник и десна рука сенатора Макартија. Он је у драми приказан као учитељ који, сасвим супротно Тајсу Хогану, подучава младе правнике у Вашингтону, у Регановој Америци, како да постану идеални синови и следбеници својих политичких отаца. Кушнер трагедију савременог света везује за чињеницу да правници који доносе законе који легализују криминалну друштвену праксу савремене Америке не знају ништа о законима љубави на којима би требало да почива уређење људске заједнице. У кључној сцени драме, трансвестит, црна болничарка, Белиз, која несебично и са много љубави негује болеснике од сиде (болести која у драми симболизује политичку болест САД), у разговору са младим правником који се спрема да се приволи царству и стави у службу политичких манипулатора у Вашингтону, каже:

„Размишљао о томе већ дуже време, и још увек не разумем шта је то љубав. Правда је једноставна. Демократија је једноставна. Те ствари су недвосмислене. Али љубав је незгодна. И лоше пролазиш уколико прекршиш гвоздени закон љубави.“³⁴⁴ (наведено у Богоева Седлар 2013: 28)

Својим поимањем љубави³⁴⁵ отеловљеним у драми *Људи усахлих снова* Воласова се приближава, не само Кушнеру, већ и њему блиском Лаву Толстоју, који је, у својим разним делима, како Џон Скејлс Авари (John Scales Avari) цитира, говорио следеће:

„Између нас, богатих и сиромашних, постоји зид сачињен из погрешног образовања. Да бисмо успели да помогнемо сиромашнима, морамо да срушимо тај зид. Био сам приморан

³⁴⁴ У оригиналу: „I’ve thought about it for a long time, and I still don’t understand what love is. Justice is simple. Democracy is simple. These things are unambivalent. But love is very hard. And it goes bad for you if you violate the hard law of love.“ (наведено у Богоева Седлар 2013: 28)

³⁴⁵ Као што смо већ напоменули, амерички драмски писац, сценариста и романописац Стив Тешић (1942-1996) у драми *На отвореном друму* (*On the Open Road*, 1992), у толстојевском духу, дефинише људскост као „способност да се воли несебично, без користољубља“ („to love without a motive“). (1992: 92) Пошто се драма бави и питањем слободе, Тешић инсистира на томе да је, насупротив лажним слободама које се човечанству нуде, једина права слобода која је човеку потребна слобода да неометано развија способност да друге људе и цели свет воли на такав несебичан начин.

да закључим да се у нашем сопственом богатству налази прави узрок беде којој су изложени сиромашни. (...) Најоштрија контрадикторност се може видети између вере у хришћански закон о братству свих људи, који влада декларативно проповеда, и војних закона државе, који приморавају младе људе да се припремају за непријатељство и убијање, тако да сваки од њих истовремено мора да буде и хришћанин и гладијатор.³⁴⁶ (Авери 2013)

Махатма Ганди је био инспирисан Толстојевом књигом *Царство Божије је у вама* (1894), за коју је написао и позитивну критику и ступио у контакт са Толстојем. У писму Гандију, Толстој је 1909. написао:

„Што дуже живим, а нарочито сада када осећам да је смрт веома близу, све више желим да другима укажем на оно што ја кристално јасно увиђам, и што сматрам изузетно значајним, а то је пасивни / ненасилни отпор, који заправо представља учење о љубави, неокаљано погрешним интерпретацијама. Та љубав, то јест тежња за уједињењем људских душа, и делање које покреће таква тежња, јесте врховни и једини закон људског живота, а то сваки човек у дубини своје душе зна (што најјасније видимо код деце). Човек ово све зна док га погрешна учења овога света не уплету (у своје замке). Овај закон проповедају сви мудраци света, индијски кинески, јеврејски, грчки, римски. Мислим да је овај закон најјасније изрекао Христ, који је на једноставан начин рекао да „је ово суштина свих закона и пророчанстава“.³⁴⁷ (Авери 2013)

³⁴⁶ У оригиналу: „Between us, the rich and the poor, there is a wall of false education, and before we can help the poor, we must first tear down that wall. I was forced to the conclusion that our own wealth is the true cause of the misery of the poor. (...) The sharpest of all contradictions can be seen between the government’s professed faith in the Christian law of the brotherhood of all humankind, and the military laws of the state, which force each young man to prepare himself for enmity and murder, so that each must be simultaneously a Christian and a gladiator. (...)“ (Авери 2013)

³⁴⁷ У оригиналу: „The longer I live, and especially now, when I vividly feel the nearness of death, the more I want to tell others what I feel so particularly clearly and what to my mind is of great importance, namely that which is called passive resistance, but which is in reality nothing else but the teaching of love, uncorrupted by false interpretations. That love, i.e. the striving for the union of human souls and the activity derived from that striving, is the highest and only law of human life, and in the depth of his soul every human being knows this (as we most clearly see in children); he knows this until he is entangled in the false teachings of the world. This law was proclaimed by all, by the Indian as by the Chinese, Hebrew, Greek and Roman sages of the world. I think that this law was most clearly expressed by Christ, who plainly said that ‘in this alone is all the law and the prophets’.“ (Авери 2013)

Хришћанска визија братства, о којој је писао Толстој, налази се у основи учења и активизма Мартина Лутера Кинга. Као Кушнер и Кинг, Наоми Волас сматра да су данас највећи непријатељи човечанства милитаризам, материјализам и расизам оличени у САД, а не слободољубиви, изворном хришћанству блиски, револуционарни покрети, којима су припадали комунисти у Алабама тридесетих, или комунисти у Вијетнаму шездесетих. Драма *Људи усахлих снова* показује да Наоми Волас у комунистичким покретима који спонтано настају и покушавају да изграде бољи свет не види никакву опасност, већ алтернативу друштвеној неправди која се миленијумима негује. У говору „Даље од Вијетнама“ Кинг о односу према комунизму каже следеће:

„Не смемо се ангажовати у негативној борби против комунизма, већ се морамо посветити позитивној изградњи демократије, имајући на уму да је наше највеће оружје пртив комунизма офанзивна акција усмерена ка достизању правде. Ми морамо својим позитивним делањем да уклонимо беду, несигурност, неправду, које сачињавају плодно тло из којег семе комунизма израста и развија се. (...) Тужна је чињеница да су због удобности, самозадовољства, морбидног страха од комунизма и наше склоности да се прилагодимо неправди, западне нације, које су у савременом добу иницирале толико револуционарног духа, постале окорели антиреволуционари. Управо због тога су многи почели да верују да једино марксизам садржи револуционарни дух. Стога, може се рећи да је комунизам заправо показатељ нашег неуспешног спровођења демократије у пракси.“³⁴⁸ (Кинг 1967)

До које мере је ова препорука Мартина Лутера Кинга значајна види се по томе што се и Тони Кушнер и Наоми Волас у више својих драма окрећу овој теми. Кушнер је о прогону комуниста писао у својој првој драми *Светла соба звана дан*³⁴⁹, први пут

³⁴⁸ У оригиналу: „We must not engage in a negative anticommunism, but rather in a positive thrust for democracy, realising that our greatest defence against communism is to take offensive action in behalf of justice. We must with positive action seek to remove those conditions of poverty, insecurity and injustice, which are the fertile soil in which the seed of communism grows and develops. (...) It is a sad fact that because of comfort, complacency, a morbid fear of communism, and our proness to adjust to injustice, the Western nations that initiated so much of the revolutionary spirit of the modern world have now become the arch antirevolutionaries. This has driven many to feel that only Marxism has a revolutionary spirit. Therefore, communism is a judgment against our failure to make democracy real.“ (Кинг 1967)

³⁴⁹ Драма *Светла соба звана дан* настала је по угледу на Брехтову драму *Ужас и јад Трећег рајха* (*Fear and Misery of the Third Reich*, 1938). Ова Брехтова драма је на сличан начин инспирисала и драмске писце Марка Рејвенхила и Хајнера Милера, које Воласова у својим есејима такође цитира.

приказаној 1985.³⁵⁰ Постоје бројне подударности између ове драме и драме *Људи усахлих снова*, која је настала две деценије касније. Обе драме су смештене у тридесете године прошлог века, када у Кушнеровој драми долази до успона комунистичке идеологије у преднацистичкој Немачкој, где је та партија имала милионско бирачко тело пре него што је прогнана са политичке сцене, и када се у драми Наоми Волас чланство у њој животом плаћа у сегрегисаној Алабами, као што је судбина Тајса Хогана показује. О разлозима који су довели до стварања Комунистичке партије јунаци Воласове кажу следеће:

„Корбин – Зашто си се уопште учланио у Партију? Не сигурно да би добро прошао. Пуцали су на вас. Пребијали вас. Већи део времена сте били уплашени.

Тајс – Па, вероватно због идеје о правди.“³⁵¹ (Волас 2007: 78)

У духу ставова Бертолта Брехта, којег је Кушнер, исто колико и Толстоја, обожавао, Кушнерови јунаци кажу следеће:

„Гочлинг – Ја припадам радничкој класи. (...) Ја знам колика је цена свега. (...) Држим се чврсто и радим свој посао. (...) Иако живим у земљи (...) где се прогрес преко ноћи може претворити у своју супротност, где нам је непријатељ украо све, чак и наше сопствене речи. (...) Снови Левице су увек божанствени. Замишљање бољег света. Осуда постојећег. (...)

Хас – Правда претходи лепоти. Без правде, лепота је немогућа, своди се на непристојност.“³⁵² (Кушнер 1994: 105, 106, 128)

Сам Кушнер о комаду *Светла соба звана дан* каже следеће:

³⁵⁰ Позориште је за Кушнера, као и за Воласову, арена у којој се одвија дебата и откривају покретачки механизми историје. (Бигзби 1999: 86) Кушнеров списак аутора чији утицај истиче као пресудан за сопствено стваралаштво обухвата Брехта, Бонда, Черчилову, Маркса. (1999: 86) У великој мери списак се поклапа са ауторима које Воласова наводи у есеју „Писање као прекршај“.

³⁵¹ У оригиналу: „Corbin – Why’d you join the Party in the first place? Can’t be for the good times. Shot at. Beat up. Scared most of your days.

Tice – Well, justice maybe. (Волас 2007: 78)

³⁵² У оригиналу: „Gotchling –I’m working class. (...) I know the price of things. (...) I know what it is to struggle. (...) I hold tight and I do my work. (...) Even though we live in a country (...) where progress can be reversed overnight, where the enemy has stolen everything, our own words from us. (...) The dreams of the Left are always beautiful. The imagining of a better world. The damnation of the present one. (...)

Husz – Justice precedes beauty. Without justice, beauty is impossible, an obscenity.“ (Кушнер 1994: 105, 106, 128)

„Постоје такви историјски тренуци у којима структура свакодневног живота открије (...) невероватну друштвену промену. (...) Русија 1917. (...) Чиле током Аљендеове владавине. (...) То су тренуци када се земља и небо (...) отворе, и настаје простор, револуционарни простор.“³⁵³ (наведено у Бигзби 1999: 92)

Поред постулата „Маркс, а не Фројд“, (који у Кушнеровој драми, супротно Трилингу, промишља и заговара главна јунакиња, глумица Агнес), подударност између ове две драме постоји и у погледу сценографских решења, функције собе у којој се радња одвија. По Кристоферу Бигзбију, (а у духу тезе Рејмонда Вилијамса о соби / цивилизацији која се претвара у замку), соба у драми *Светла соба* прати потребе драмске радње и трпи радикалне трансформације: у почетку она је израз непроменљивог континуитета лагодног живота грађанске класе, затим основа за револт, онда склониште, и на крају, затворска ћелија. (Бигзби 1999: 96) Код Воласове овај простор бива трансформисан у обрнутом смеру: у почетку Тајсова соба је место планираног погубљења, затим место сазнавања и спознаје, и на крају место на којем долази до рађања љубави. На почетку у тај простор, са Корбином, улазе све друштвене заблуде и неслободе, а на крају она постаје место ослобађања од тих предрасуда, простор слободе и трансформације.

Сиромаштво је, као саставни део живота, приказано у обе драме, али оно у њима погађа различите класе: Кушнер приказује средњу класу мање-више левичарски опредељених уметника, њихову колебљивост, сумње, недоумице, непостојање јединства у пружању отпора нацизму, поткупљивост чланова Партије. Воласова приказује најнижи, раднички слој, ситуацију где, упркос првобитном неслагању између оца Тајса и кћерке Кали, на крају, за разлику од Кушнера и упркос смртима до којих у драми долази, има много више наде у могућност остварења начела Комунистичког манифеста. Религија је у драми Воласове присутна у позитивном контексту, као теологија ослобођења комплементарна левичарским идеалима. У драми *Светла соба* Тони Кушнер драматизује идеју о постојању инхерентног зла у основи политичких система као што су фашизам и реганизам, тако што се у драми, као заводник, у неколико наврата појављује ђаво. Он се у једном тренутку оглашава следећим речима:

³⁵³ У оригиналу: „There are moments in history when the fabric of everyday life unravels (...) incredible social change. (...) Russia in 1917. (...) Chile under Allende. (...) It’s a moment when the ground and the sky (...) split apart, and there’s a space, a revolutionary space.“ (наведено у Бигзби 1999: 92)

„Када се о питању форме
Тако ватрено дискутује,
Морам да кажем да моја нова форма
Запрабо представља одсуство икакве форме.
Ја сам просто,
Оно што је невероватно. Необјективно.
Непостојеће. Расељено.
Напокон сам достигао
Стање невидљивости.
(...)
Постао сам невероватно распрострањен
Као гас у облику прака који се шири ваздухом,
И то ми није умањило снагу,
Већ ме је на све стране расејало.“³⁵⁴ (Кушнер 1994: 79, 80)

У вези са злом које Кушнер лоцира у хитлеризму и реганизму, критичар Кристофер Бигзби се пита: „Најзад, да ли због тога што је у драми Вајмарска Република представљена као реинкарнација ђавола треба да закључимо да је у међувремену ђаво отишао на одмор и тек се поново појавио онда када је Роналд Реган освојио власт?“ („After all, within the play the Devil becomes incarnate in Weimar Germany. Are we to presume that he then took a vacation until the election of Ronald Reagan?“) (Бигзби 1999: 96) Одговор на ово питање даје Харолд Пинтер у Нобеловој беседи „Уметност, истина, политика“, где наводи да је, после Хитлера

³⁵⁴ У оригиналу:

„When questions of form
Are so hotly contested,
My new form seems to be
no form at all.
I am simply,
unbelievable. Nonobjective.
Nonexistent. Displaced (...)
I have at last attained
Invisibility (...)
I become increasingly diffuse,
like powdered gas taking to air,
no less potent, but more,
Spreading myself
around.“ (Кушнер 1994: 79, 80)

и Стаљина, спољна политика Америке у периоду после Другог светског рата, ништа мање него Хитлерова тридесетих и четрдесетих, била обележена злом у виду империјализма подстакнутог дубоком мржњом према комунизму и свим облицима друштвеног уређења у чијој се основи налази тежња за социјалном правдом. (Пинтер 2005) Документарни филмови Скота Ноубла (Scott Noble) *Принцип моћи (Power Principle, 2012)* и Оливера Стоуна *Неиспричана историја САД-а (The Untold History of the United States, 2012)*, допуњују ту слику и показују да су и пре Регана председници Америке водили изразито десничарску политику.³⁵⁵ Реганова администрација (1980-1989)³⁵⁶ је такву политику по свим елементима само још више радикализовала када је, паралелно са урушавањем радничких права и државног сектора унутар САД (Дрејер 2011), повела и немилосрдни терористички рат против левичарских режима у Латинској Америци. (Ноубл 2012, Стоун 2012) Акције гушења социјалне правде, против којих су се бориле комунистичке партије приказане у драмама Кушнера и Воласове, али и други покрети широм Латинске Америке и света, биле су обележје не само првих деценија двадесетог века већ и читавог столећа, чији крај је обележен реганизмом, клинтонизмом, бушизмом и обамакратијом, са којима је Запад ушао у нови миленијум, приказан у Кушенровој драми *Миленијум се приближава*, првом делу *Анђела у Америци*.

Преко суочавања са истинама о варкама и обманама на којима почива култура доминације, од којих је само једна позната као 'амерички сан', припадници традиције ангажованог писања и делања, којој припада Наоми Волас, откривају и друге, алтернативне приступе животу и другачије конципирана поимања реалности. Ангажовани уметници, педагози, теолози и други мислиоци наведени у овом делу дисертације одбијају да суделују у теолошком / интелектуалном / моралном слепилу о којем говори Кон (2011), индукованом, како Скот Ноубл (2012) у својим документарним филмовима показује,

³⁵⁵ Када је обављао посао гувернера Калифорније, шездесетих, Реган је и тада системски гушио грађанска права и био заговорник рата, а о антиратним и антивладним протестима на Берклију рекао је само да „треба почистити тај неред“. (Кан 2004)

³⁵⁶ Да је Реганова доктрина постала трајно наслеђе америчке унутрашње и спољне политике, присутна и на почетку новог миленијума, показује преписка између Воласове и Кушнера, вођена 2001., у којој Кушнер позива драмске писце да буду свесни свог окружења – империјалистичких ратова у Авганистану и Палестини, плачкашке политике слободног тржишта, незапамћеног сиромаштва земаља „Трећег света“, америчког бојкота Конференције против расизма у Дурбану, док Воласова, у истом духу, позива писце да „копају по земљи заливеној крвљу коју је капитализам исисао из духа и тела радничке класе.“ (Волас, Кушнер 2001)

разним методама контроле и манипулације људске перцепције („perception management“). Ангажовани аутори, каква је Наоми Волас, својим читаоцима и публици откривају могућност универзалне братске љубави која, како показује драма *Људи усахлих снова*, поништава све поделе на којима култура доминације почива и у људима поново оживљава сећање на древне принципе културе сарадње и заједништва на којима су најранија претпатријархална друштва у прошлости почивала и за које се залажу и боре сви егалитарни, антипатријархални покрети данашњице.

IV Поруке и поуке за нови миленијум: драма *Течна равница* (2012) о ропству као кључном аспекту културе доминације и неискорењеном обележју америчке историје

Величање смртонесне силе оштрице било је саставни део живота у којем су се организовани покољи других људских бића, праћени уништавањем и пљачкањем њихове имовине, и потчињавањем и израбљивањем њих самих, очигледно сматрали нормалним појавама. Археолошки докази показују да је почетак ропства (поседовања једног људског бића од стране другог људског бића) био повезан са оваквим оружаним инвазијама.³⁵⁷

Ријана Ајслер, *Путир и оштрица*

Наоми Волас у драми *Течна равница* обрађује дуг период америчке историје обележен легализованим ропством и просперитетом заснованим, у великој мери, на трговини робљем. „Америка је постојала дуже као робовласничка држава, него као слободна држава“, каже наратор документарног филма *Ропство и грађење Америке* (*Slavery and the Making of America*, 2004), аутора Дантеа Џејмса (Dante J. James), и притом мисли на скоро три века постојања ропства у Америци, земљи која, упркос томе, не престаје да се представља као домовина „слободних и храбрих“ грађана. Не мирећи се са овим парадоксом, Наоми Волас у драми *Течна равница* анализира историјске околности које су довеле до толерисања и профитирања од ропства у доба такозваног просветитељства, када је, иза прокламованих слободарских идеја Америчке и Француске револуције, трговина робљем све до Грађанског рата у Америци била заправо у успону, како домаћа, локална, у оквирима саме Америке, тако и трансатлантска, са Африком и Карибима.

Феномен ропства, приказан у драми *Течна равница*, поред Наоми Волас, истражују данас и многи други уметници и научници, зато што, као и она, виде у периоду

³⁵⁷ У оригиналу: „This glorification of the lethal power of the sharp blade accompanied a way of life in which the organized slaughter of other human beings, along with the destruction and looting of their property and the subjugations and exploitation of their persons, appears to be normal. Judging from the archaeological evidence, the beginnings of slavery (the ownership of one human being by another) seemed to be closely linked to these armed invasions.“ (Ајслер 1988: 49)

трансатлантске трговине робљем корене расизма и неправде који су и данас видно присутни у америчком друштву и на Западу уопште. За Наоми Волас, пут до *Течне равнице* обележен је раније насталим драмама, *Људи усахлих снова* (2007) и *И ја и ћутање* (2011) у којима се бави измењеним облицима ропства који су наставили да постоје и након завршетка америчког Грађанског рата. Као што показује документарни филм *Ропство под другим називом: поновно поробљавање црних Американаца у периоду између Грађанског рата и Другог светског рата*, о којем је већ било речи у овој дисертацији, дискриминаторни и експлоататорски однос према Афроамериканцима се наставио и у двадесетом веку.³⁵⁸ Имајући у виду недавна дешавања у САД, убиства бројних ненаоружаних црних младића и девојака широм Америке³⁵⁹ и протесте „Black lives matter“, као и бомбашки напад на црначку цркву у Чарлстону 2015. године, може се закључити да су последице ропства у Америци присутне и у двадесет првом веку. Због реалног сагледавања прошлости, али и због бољег разумевања савременог тренутка и сопствених живота, темом ропства данас се баве многи истакнути научници и уметници, исто толико озбиљно колико то чини Наоми Волас у драми *Течна равница*.

Наслов и епиграф драме *Течна равница* су стихови ослобођене робиње и песникиње Филис Витли, која је после краткотрајне „славе“ умла у беди и сиромаштву 1784. године. Овакву судбину, неслободу и материјалну беду, доживљавају готово два века касније и јунакиње драме *И ја и ћутање*, коју је Наоми Волас написала годину дана раније, 2011. Како Робин Кели каже у есеју „Докази љубави“ („Facts of Love“, 2013), ова драма приказује невидљиве решетке којима су јунакиње спутаване и након изласка из затвора, у Америци после Другог светског рата. (238) Келијеву метафору је, пак, могуће додатно развијати, и рећи да су јунакиње заправо оковане невидљивим ланцима, подједнако ефикасним као што су били они гвоздени, коришћени током трговине робљем.

³⁵⁸ Треба се сетити дебате коју је Џејмс Болдвин водио са Вилијамом Баклијем на тему „Да ли је амерички сан оствариван експлоатацијом америчких црнаца“. Болдвин је дебату добио, али је живот углавном провео у Француској, у својеврсном егзилу, као и Наоми Волас, о чему говори у интервјуу са Вивијен Горник (1997).

³⁵⁹ Тријвон Мартин, убијен је 2012. у Флориди, године 2014. недужно су настрадали Данте Хамилтон у Милвокију, Ерик Гарнер у Њујорку, Џон Крафорд у Охају, Мајкл Браун у Фергусону, Езел Форд у Лос Анђелесу, Танича Андерсон у Кливленду, Тамир Рајс такође у Кливленду, а 2015., између осталих, убијени су Волтер Скот и Фреди Греј, чија су убиства посебно узбуркала САД.

4.1 Контекст у којем је настала драма *Течна равница*

Да би се што потпуније дочарао контекст у чијим оквирима је 2012. Воласова написала драму *Течна равница*, треба истаћи да је тренутак да таква драма настане био веома повољан. Драма је настала пет година након што је у Лондону обележена двестота годишњица укидања ропства у Енглеској (1807. године). У склопу ове комеморације надбискуп кентербериски, Рон Вилијамс (Rowan Williams), заједно са надбискупом од Јорка, црним Цоном Сентамуом (John Sentamu), повео је поворку кроз Лондон (The March of Witness), а затим, два дана касније, 26. марта 2007., на програму „BBC Radio 4“ изјавио да енглеска црква, због своје улоге у трговини робљем, треба да размотри могућност плаћања одштете потомцима некадашњих робова, посебно ако се има на уму да је након укидања ропства одштета за губитак робова, т.ј. приватне имовине, одмах исплаћена робовласницима, па и англиканској цркви, као таквој. (Вилијамс 2007а)

Вилијамс је јавност подсетио на чињеницу да је енглеска црква имала робове на Карибима све до 1833. године, чак 26 година након званичног укидања ропства у Британији. Затим је навео скандалозни пример мучења црнаца на карипском Барбадосу, на којем су мисионари, оснивачи Друштва за проповедање вере у страним областима (Society for the Propagation of the Faith in Foreign Parts), поседовали плантажу „Кодрингтон“, где су црнцима ужареним гвожђем утискивали на груди реч „Друштво“ трајно их на тај начин обележавајући као приватно власништво те англиканске верске асоцијације.³⁶⁰ Када су 1833. године робови напоскон ослобођени и у колонијама, додаје Вилијамс, британска влада је цркви исплатила компензацију за губитак робова, који су по закону били њено приватно власништво. (Вилијамс 2007а) Званичници Уједињеног Краљевства нису подржали његов предлог да се грешка на неки начин данас исправи, и да се са закашњењем од две стотине година одштета понуди и потомцима некадашњих робова. (Чакма 2003)³⁶¹

³⁶⁰ На овој плантажи црнци су живели и умирали у страховитим мукама, а по закону о робовима на Барбадосу (the Barbados slave code of 1661) господару је било дозвољено да мучи роба, психички и физички. Овај закон је био најригорознији од свих постојећих и служио је као модел осталим робовласничким државама попут Јамајке, Јужне Каролине, карипског острва Антиге, које су такође почињале да ропство легализују кроз своја законодавства. (Гросберг, Томлинс, 2011)

³⁶¹ Енглеска црква се 2006. године званично извинила потомцима робова због улоге коју је имала у трговини робљем. Пет година раније, септембра 2001., у Дурбану, у Јужноафричкој Републици, одржана је

Исте године, када је предводио поворку посвећену обележавању два века од укидања ропства, надбискуп кентербериски је заједно са надбискупом од Јорка отишао у Занзибар и посетио тамошњу англиканску катедралу, саграђену на месту где су робови били утамничени пре продаје и прекоокеанског транспорта у Европу и Северну и Јужну Америку. Посета Вилијамса и Сентамуа занзибарској луци значила је упознавање са археолошким остацима трговине робљем, са тамницама за робове очуваним у првобитном облику у којима се, како Вилијамс каже, и пар људи осећа скучено, а у које је и по седамдесет (и сто) робова било сабијано. Након што је у сопственим рукама држао ланце којима су црнци некада заиста били окивани, надбискуп Вилијамс је говорио и о постојању разних савременијих облика ропства – о економском, дужничком ропству, о сексуалном ропству, у којем живе жртве људског трафикинга – и на тај начин подсетио да су последице ропства присутне и у данашњем свету, и да идеологија која, како каже, човека види „као објекат, као туђе власништво“ и даље истрајава. (Вилијамс 2007б)

Тамнице у афричкој држави Гани, у којима су, као и у Занзибару, држани заробљени робови, након што су били киднаповани и складиштени за даљи трафикинг, посетила је 2001. године, заједно са својих девет рођака, и Катрина Браун (Katrina Browne), продуцент, режисер и наратор филма *Трагови трговине робљем: приче са дубоког Севера* (*Traces of the Trade: Stories from the Deep North*, 2008). Храброст, хуманост и савесност ове ауторке огледају се у томе што је направила објективан и потресан филм о трговини робљем у САД-у, у којој је једну од главних улога одиграо њен предак Џејмс де Вулф. Овај зачетник највеће робовласничке породице у историји Америке живео је и трговао у граду Бристолу у Роуд Ајланду, држави која се, како наратор филма истиче, не налази на америчком Југу, већ на америчком Северу.

Документарно филмско стваралаштво и активизам Катрине Браун отеловљују оно што Наоми Волас назива прекршајем и искораком, будући да их ауторка користи да би показала неслагање са сопственим класним, расним, породичним наслеђем. Преиспитивање улоге коју су преци Катрине Браун имали у трговини робљем представља

Конференција Уједињених нација против расизма и расне дискриминације. Од Европске уније је захтевано да се званично извини жртвама трговине робљем пореклом из Африке, међутим, Британија је то извињење стопирала: Британија, Холандија, Шпанија и Португалија биле су спремне да изразе „жаљење“ због трговине робљем, без икаквог признања или прихватања одговорности које би довело до судских процеса и плаћања одштета земљама чији су ресурси и људство били вековима израбљивани. (Чакма 2003)

још један пример делања „против себе“, који Наоми Волас фаворизује у есеју „Писање као прекршај“. Иако дете привилеговане класе (као и Наоми Волас), и потомак најозлоглашенијих робовласника и трговаца робљем у Америци, Катрина Браун је успела да превазиђе све предрасуде друштва којем по рођењу припада, као и сопствене, личне механизме одбране. Са оваквим видом „преступа“ може се упоредити и ангажман поменутог свештеника Вилијамса који је у својој осуди ропства ишао чак дотле да прозове и цркву чији је поглавар, како због улоге коју је имала у трговини робљем, тако и због одбијања да се данас заложи за давање одштете потомцима робова. Поморско путовање³⁶² данашњих чланова породице Де Вулф (током лета, 2001. године), приказано је у филму *Трагови трговине робљем* да би се о парадоксу „демократије“, која је легализовала трговину робљем и експлоатацију робова, отворено проговорило. Још 1852. године је одбегли роб Фредерик Даглас (1818-1895) био свестан овог лицемерја, те је у говору „Шта за црнце значи Четврти јул“ („The Meaning of July Fourth for the Negro“, 1852), прославу Дана независности назвао помпезном парадом која има за циљ прикривање најсуровијих злочина. Даглас је слављење демократије, у тренутку када су постојали милиони америчких црнаца који су живели у ропству, назвао „богохулном иронијом“, „обманом“, „срамним лицемерјем“, „нехуманим ругањем“. (наведено у Гудман 2015)

Циљ филма *Трагови трговине робљем* био је да са историјом ропства суочи, не само Де Вулфове, који представљају, како Катрина Брауна каже, екстреман пример, већ и све беле Американце који греше када кажу да их се ропство црнаца не тиче јер у томе нису лично учествовали, и (наводно) на тај начин нису профитирали. Воласова показује у драми *Течна равница*, а Браунова у филму *Трагови трговине робљем*, да су, супротно увреженом схватању да је робовласништво било одлика америчког Југа, готово сви градови на северу Америке били дубоко уплетени у трговину робљем, било кроз директан ангажман у поробљавању и продаји црнаца, било кроз коришћење и даљу фабричку прераду производа (шећера, памука, меласе) које су црни робови на карипским плантажама и на плантажама на југу Америке сакупљали. Поробљавањем црнаца и експлоатацијом њиховог бесплатног рада створена је економија, не само целог Роуд Ајланда, већ и читавог Севера, која је даље

³⁶²Овај документарцац приказује трасу којом су трговци робљем некада започињали и завршавали своја поморска путовања – од Бристола (у Роуд Ајланду), до Гане у Африци, затим до Кубе, и најзад до Америке. (Браун 2008)

утрла пут сличној експлоатацији имиграната.³⁶³ У овим разговорима, као и у филму, она цитира бројне историчаре који документују ропство на Северу, раскринкавајући распрострањени мит о херојском Северу и робовласничком Југу. Као и свештеник Рон Вилијамс, Браунова непрекидно позива на покушај исправљања ове неправде која је црнцима нанета.

Рођак Катрине Браун, Томас Норман де Вулф, био је толико обогаћен искуствима стеченим током путовања до Гане и Кубе у склопу снимања *Трагова трговине робљем* да се након тога потпуно посветио истраживању ропства и трговине робљем, и осмишљавању праведније и прогресивније заједничке будућности које црнци и белци могу имати у Америци. Написао је неколико књига о тој теми и основао организацију „Седнимо за сто“ (Coming to the tables), инспирисан говором „Ја имам сан“ Марина Лутера Кинга, одржаног током Марша на Вашингтон, 1963. године, у којем је, како смо већ видели, Кинг, између осталог, позвао потомке некадашњих робова и потомке некадашњих робовласника да заједно седну за сто братства. Да би се изградила заједничка будућност црнаца и белаца, бели Американци морају сазнати историјске чињенице о својим прецима и њиховом односу према црнцима током неколико последњих векова. Морамо да искористимо привилегију коју данас имамо да сазнамо истину, сматрају Томас де Вулф, и Катрина Браун, једни од првих из породице Де Вулф који су почели да у пракси спроводе Кингове визионарске идеје о истини као заједничком столу братства црнаца и белаца. (Морган, Де Вулф 2015)³⁶⁴

³⁶³ Чињеницу да се од ропства профитирало и на Северу Браунова наглашава и у разговорима које је водила са Ејми Гудман у емисији *Демократија, одмах* (*Democracy Now*) и са Карен Соупи (Karen Saure) у емисији *Унутрашњи компас* (*Inner Compass*, 2010).

³⁶⁴ У чланку „His Ancestors Were Slave Traders and Hers Were Slaves. What They Learned About Healing from a Roadtrip“ у часопису *Yes!* из 2015. године Томас де Вулф, заједно са Шерон Лесли Морган, чији су преци били робови, посећује музеј у Селми, у Алабами, који је изграђен на месту где је више од 600 демонстраната 1965. године покушало марш према Монтгомерију, главном граду Алабаме, тражећи право гласа, и током којег су били брутално нападнути и пребијени од стране полиције. За Шерон Лесли Морган, која је од 2008. године члан организације „Седнимо за сто“, као и за Томаса де Вулфа, то је био пут суочавања са америчком историјом. Морганова каже да памти прабабу која је својевремено била роб у Алабами, али памти и телевизијски приказ насиља у Селми, које се дешавало током такозване „Крваве недеље“, када је имала 14 година. Тек након посете музеју у Селми почела је да разуме колико су њени преци патили, не само као робови, већ и у ери закона Цима Кроуа, без права гласа и права на држављанство, „у земљи слободних и храбрих“, каже Морганова. (Морган, Де Вулф 2015) У издању „Making it Right“ часописа *Yes!* читаоци су позвани да се присете прошлости, као што су Томас де Вулф и Лесли Морган учинили у музеју у Селми, али им је такође предочено да и у садашњости постоје проблеми наслеђени из периода ропства и каснијег времена озаконене дискриминације. Статистика објављена у овом часопису показује да су црнци у Америци данас сто шездесет пута сиромашнији од белаца, двоструко више

Када је написала драму *Течна равница*, Наоми Волас се прикључила Катрини Браун и бројним другим уметницима који се Карибима баве зато што сматрају да могу да понуде боље разумевање проблема са којима се савремена друштва суочавају, скретањем пажње на разне историјске догађаје који су се у региону Кариба одигравали од 1492. године до данас. Корени савремених зала су по њима веома дубоки, скривени у дубинама Атлантског океана. Један из те групе уметника је вајар, ронилац и фотограф подводног морског света, Џејсон де Клер Тејлор (Jason de Claires Taylor), рођен 1974. године, по оцу британског, а по мајци гвајанског порекла. Тејлор је почетком двадесет првог века направио на Карибима једну веома оригиналну инсталацију која је већ уврштена у двадесет пет светских чуда. Инсталација се састоји из шездесет пет скулптура људи који стоје на дну мора, поред западне обале Гренаде. Ове скулптуре, чији се број стално увећава новим експонатима, симболично представљају милионе црних робова, мушкараца, жена и деце, настрадалих током трансатлантског транспорта из Африке, тако што су са бродова бацани у море или су извршавали самоубиство скакањем у море, сматрајући да је смрт боља него ропство. Није случајно то што се скулптуре налазе баш поред обале Гренаде, једног од незаобилазних пристаништа у ланцу трансатлантске трговине робљем. (Кароца 2014)

Још једна инсталација инспирисана историјом Кариба настала је на самом острву Гренада. Стив Меквин (Steve McQueen), црни британски филмски стваралац, пореклом са тог острва, познат по филмовима *12 година роб* (2013) и *Глад* (2008)³⁶⁵ направио је, 2002. године, после „септембра једанаестог“ који је погодио САД, инсталацију *Caribs' Leap / Western Deep*. Користећи метафору силаска у дубину који води до истине, помоћу јукстапозиције филмских слика пројектованих на два екрана, Меквин, потомак робова са Гренаде, коментарише судбину Кариба у прошлости и изабљивање Африканаца у садашњости, у руднику „Western Deep“ где ропски рад и данас траје. У делу инсталације насловљеном *Скок Карибљана (Caribs' Leap)* Меквин подсећа на догађај који светска јавност, уплакана над судбином грађана САД, примораних да у смрт скачу са запаљених Близнакиња, није удостојила сећања, а тиче се Индијанаца са Гренаде који су 1651. године,

незапослени, десет пута више привођени због поседовања дроге у односу на белце (иако се тиме бави отприлике исти број црнаца и белаца). Такође, млади црнци имају двадесет пута више шансе да их полицајац убије у односу на белце истих година.

³⁶⁵Филм *12 година роб* рађен је по мемоарима црнца Соломона Нортропа из 1853. године, док у филму *Глад* Меквин подсећа на судбину Бобија Сендса и борбу Ирске против британске колонијалне управе која је обележила двадесети век. (Меквин 2008, Меквин 2013)

пошто су после скоро сто педесет година отпора колонизацији били поражени од Француза, колективним самоубилачким скоком са једне литице на Гренади одабрали смрт радије него ропство³⁶⁶. Сегмент инсталције *Скок Карибљана* снимљен је баш на месту тог трагичног историјског догађаја. Други део инсталације, који се приказује паралелно са филмском евокацијом судбине Карибљана, употпуњује слику односа белаца према народима на континентима које су колонизовали тако што приказује савремено ропство јужноафричких рудара, експлоатисаних у најдубљим рудницима на свету „Тау Тона“. (Тејлор 2012) Као и Наоми Волас, и Меквин у својим делима открива трагичне односе и лоше друштвене навике из прошлости који, упркос формалним забранама, нису суштионски одбачени, па тако и даље ремете стварање праведнијих међуљудских односа данас.

Отприлике у време настанка драме *Течна равница*, афроамерички вајар из Северне Каролине, Стивен Хејз (Stephen Hayes), транспоновао је трансатлантску трговину робљем у моћну инсталацију насловљену *Уносна биљка* (*Cash Crop*), која се може видети у Музеју афроамеричке уметности у Филадельфији. Хејсова инсталација, која се састоји из скулптура 15 црнаца (за које су модели били Хејзови рођаци и пријатељи) у природној величини, окованих вратова, руку и ногу, и тако причвршћених за дно бродова, представља петнаест милиона Африканаца који су киднаповани и допремани у Нови свет, између 1540 и 1850 године. Помоћу ове инсталације Хејс суочава америчку публику са историјом ропства на врло ефектан начин, врло конкретно, сликовито, крајње објективно и сурово.³⁶⁷ (Хејз 2014) Норин Крес (Noreen Kress) у чланку „Уносна биљка, Стивен Хејз у Музеју афроамеричке уметности“ („Cash Crop — Stephen Hayes at the African American Museum“, 2014) обавештава своје читаоце да је Стивен Хејз одлучио да се бави трансатлантском трговином

³⁶⁶ Као што је приказала у драми *И ја и ћутање* Наоми Волас, као и Стив Меквин, подсећа да је самоубиство често крајњи чин отпора култури доминације. Попут карипских Индијанаца, јунакиње у поменутој драми такође бирају смрт, пре него живот у разним видовима савременог ропства. У драми се на самоубиство одлучују савремене жене, експлоатисане раднице и служавке у Америци двадесетог века. Трагична самоубиства жена се у контексту студије Ријане Ајслер, (1988), могу схватити као отпор култури доминације која живот обесмишљава легализовањем разних облика дискриминације којима се чувају позиције „супериорних“ патријархалних елита на власти. Култура доминације је помоћу својих поклоника, посебно ревносно уништавала народе који су, као амерички Индијанци и Африканци, живели по матрифокалним принципима.

³⁶⁷ Снимак изложбе *Уносна биљка* доступан на: <https://www.youtube.com/watch?v=EtpBWiw91ZE>, приступљено 30. 07. 2016.

робљем кроз своју уметност заправо због неадекватног начина на који овој теми приступају образовне установе у Америци. Наиме, по Хејсовом мишљењу које Кресова образлаже, наставни план и уџбеници у америчким средњим школама не посвећују довољно пажње бруталностима под којима су људи из Африке као робови допремани у Америку. Апстракција се спроводи до те мере да су поједине школске управе у Америци (нпр. у Тексасу) одлучиле да не користе термин „ропство“, већ израз „троугао трговине на атлантском путу“, и да се сви описи сурове реалности током те „трговине“ уклоне. Огроман значај инсталације Стивена Хејза за садашњи тренутак у којем живимо огледа се у чињеници да је један њен део, под називом *Произведено у* (*Made In*, 2012), израђен у облику брода чија су једра састављена од мноштва правоугаоника у којима се налазе имена компанија из разних земаља у којима права радника практично не постоје. На овај начин, Кресова закључује, гледаоци могу да увиде сопствену економску улогу у (савременој) трговини робљем. (Крес 2014)

Хејзов увид, изражен инсталацијом *Произведено у*, да је савремена економија капиталистичких земаља базирана на трговини јефтином, скоро бесплатном и ропском, радном снагом, указује на постојање елемената некадашње трговине робљем у данашњем свету. На овај начин, Хејз се приближава поменутиим исказима надбискупа кентербериског Рона Вилијамса, али и драми *Течна равница* Наоми Волас, као и њеним осталим драмама, посебно онима у којима пише о експлоатисаној белој радничкој класи у Америци и широм света.

На старе и нове облике ропства, које Хејз и Воласова препознају и кроз своја дела предочавају данас, јавност је неколико деценија пре њих упозорио и познати уметник Џон Берџер, који је, како је већ речено, је 1972. године, када је примао Букерову награду за роман *Ци.*, јасно предочио да су данашњи проблеми имиграната директна последица система експлоатације који датира још из доба робовласништва.³⁶⁸ Сами донатори Букерове награде били су, истакао је, робовласници са Кариба, који су сто тридесет година богатство стицали тргујући робљем и експлоатишући рад робова на својим плантажама.

³⁶⁸ Награда је почела да се додељује 1968. године када ју је најавио представник компаније „Booker McConnell Ltd“ рекавши да се она „бави продајом шећера, рума, рударске опреме и Џејмса Бонда“ (Стодар 2014) Берџеров говор доступан на: <http://gostbustere.tumblr.com/post/17158444595/speech-by-john-berger-on-accepting-the-booker>, приступљено 13. 01. 2016.

Уместо некадашњих робова, данас у европским метрополама раде слабо плаћени и израбљивани сезонски радници из земаља које је Европа експлоатисала на разне начине у прошлости, и које је наставила да експлоатише и након званичног укидања ропства у периоду деколонизације. (Берцер 1972)

У чланку „Уносна биљка Стивена Хејза: како смо до овде стигли“ („Stephen Hayes's Cash Crop: "This Is How You Got Here"“) Крис Броугтон (Kris Broughton) каже да је ова Хејзова инсталација уверљивија од било ког историјског уџбеника. Исто се може рећи и за драму *Течна равница* Наоми Волас, с тим што Воласова до публике допире помоћу својих речи, и помоћу позоришне сцене на којој те речи бивају претворене у нешто још опиљивије него што су Хејзове фигуре. И Стивен Хејз и Наоми Волас су свесни чињенице да је траума Афроамериканаца проузрокована ропством бескрајна, и да би приказивање ропства на апстрактан начин представљало велику увреду за Афроамериканце. Зато обоје користе другачија средства. Као што је Амири Барака рекао у једном интервјуу, приказаном у документарцу „Џејмс Болдвин: цена карте“ (1987), „Наша уметност је увек политички ангажована. Као припадници потлаченог народа, ми немамо други избор“.

Исти Амири Барака у песми „Wise, Why's, Y's“, 1995. године, скоро две деценије пре Наоми Волас, на моћан, поетски начин подсећа на некадашњу трговину робљем из Африке, користећи метафору железничке пруге сачињену од људских костију која постоји испод површине Атлантског океана. Наиме, црнци нису само својим бесплатним физичким радом градили железничке пруге дуж копна америчког континента, већ су, како Барака у песми описује, од својих сопствених мртвих тела изградили и другачије, невидљиве пруге, на дну Атлантика, док су као робови били превозени у Америку. Барака у песми каже: „Испод површине Атлантског океана, постоји железничка пруга направљена од људских костију, од црне слоноваче“. (Барака 2009) Тему ропства (и слободе) Амири Барака обрађује у драмама *Роб* (*The Slave*) и *Холанђанин* (*Dutchman*) из 1964. године, док се трансатлантском трговином робљем бави у драми *Брод са робљем* (*Slave Ship*) из 1970. године.³⁶⁹

³⁶⁹ Након посете Куби, 1960. године, Барака је потписао „Декларацију савести“ („Declaration of Conscience“) у којој је подржао Кастров режим. Током ове посете упознао је Фидела Кастра, Че Гевару и многе радикалне уметнике који су га саветовали да не буде такозвани буржоаски уметник, који се искључиво бави сопственом

И Август Вилсон се у својој драми *Драгуљ океана*, написаној 2003. године, бави трансатлантском трговином робљем. Иако се драма дешава 1904. године, на почетку двадесетог века, када су црнци већ неколико деценија званично ослобођени ропства, Вилсон показује да они и даље на разне начине настављају да буду робови система такозване беле супериорности. Као што и Наоми Волас приказује у драми *Људи усахлих снова*, неслобода америчких црнаца у периоду после укидања ропства огледа се првенствено у експлоатацији којој су као радници подвргнути у фабрикама, било кроз физичко израбљивање, кроз ускраћивање зарада, или пак кроз лажне оптужбе које трпе и казне које им додељују судови којима председавају белци, као што је и Даглас Блекмон истакао у књизи *Ропство под другим називом* (2008).³⁷⁰ Август Вилсон иронизира патриотизам америчких белаца још у наслову драме, преузетом из некадашње америчке химне, патриотске песме која велича Америку као „земљу храбрих и слободних“ („home of the brave and the free“) као један велики брод, „драгуљ“ океана, показујући да Америка није била никакав драгуљ океана, већ је своје богатство стекла захваљујући бродовима (драгуљима океана) који су превозили оковано робље. (Вилсон 2006)

Из наведених извора види се зашто су се у својим делима теолози, уметници и критичари освртали на историју ропства у САД и на Карибима, и зашто је трансатлантској трговини робљем Наоми Волас посветила драму *Течна равница*. Да би показао лицемерје институције којој припада, свештеник Вилијамс је говорио о озлоглашеној плантажи на

каријером, већ да његова уметност буде у служби потлачених људи. Године 1965., након убиства Малколма Икса, Барака се преселио у Харлем и тамо започео позоришне радионице у оквиру покрета „Црна моћ“ и „Црна уметност“. Године 1974. се дистанцирао од црног национализма и постао марксиста, пружајући пуну подршку земљама Трећег света у њиховим ослободилачким борбама. Као и Мартин Лутер Кинг у „Писму из једног бирмингемског затвора“, Барака је критиковао црнце из средње класе који нису довољно забринути за проблеме својих сународника. (Милер 1998б, Де Квесада 2014)

³⁷⁰ До спознаје да драма *Драгуљ океана* заправо говори о ропству читалац долази првенствено кроз сусрет са јунакињом Лестер, са старицом од 285 година која ‘памти’ први брод са робљем који је стигао у Америку, и која ће повести Грађанина Барлоуа на магично путовање тим бродом до Града Костију (City of Bones), подводне гробнице његових предака који су на том броду настрадали. Старица Лестер, симбол афроамеричке историје (знања, мудрости, традиције, духовности, фолклора), живот Грађанина Барлоу приказује у ширем контексту, и показује му да је он припадник народа над којим је извршен непојмљив злочин, стравично поробљавање због којег је он као појединац, немоћан против целокупног система доминације, заправо сатеран у позицију преступника. Такође, случај радника који је извршио самоубиство скакањем у реку, након што је оптужен за „преступ“ који није починио (кофу са ексерима је украо Грађанин Барлоу који због своје одговорности за страдање другог човека осећа грижу савести), може се упоредити са бројним самоубиствима поробљених црнаца који су скакали са бродова, бирали смрт у води радије него живот у ропству који им је бели човек наметнуо. На сличан начин, попут својих поробљених предака, лажно оптужени радник у Вилсоновој драми *Драгуљ океана* бира смрт у истини, познајући добро лицемерје „беле“ правде. (Вилсон 2006)

Барбадосу, коју је у седамнаестом веку основала Англиканска црква ради вере и службе Богу, а учинила је ноторном по сасвим нехришћанском мучењу црнаца и најригирознијим робовласничким законима тога времена. О истој врсти лицемерја говорио је и писац Берцер када је јавно прозвао некадашње робовласнике (Booker McConnel) који су, баз икакве гриже савести, као и сама црква, били спремни да јавно парадирају као покровитељи уметности, новцем стеченим експлоатацијом робова на Карибима. Сви ови аутори су се бавили прошлошћу да би указали на последице које је робовласништво оставило на садашњост, у виду облика економске, радне, сексуалне експлоатације некадашњих црних и белих робова, који су приморани да данас буду, не само изабљивани најамни радници, већ и жртве расистичког насиља.

4.2 Нове студије са америчких универзитета о ропству и трговини робљем у Америци

Својим настојањем да у драми *Течна равница* ропство представи из перспективе жртава и бораца за његово укидање, а не из угла оних који су од ропства и експлоатације профитирали и због тога их вековима оправдавали, Воласова се приближава ставовима истакнутих црних историчара и политиколога са америчких универзитета. Воласова свет сагледава и из перепективе коју је промовисао бели амерички историчар Хауард Зин који је, како каже, постао историчар зато што је приметио да се у званичним историјама не помињу догађаји који су њега интересовали, а који су се тицали историје страдања и отпора америчке радничке класе свих боја. (Лота 1998) Зин је пола века провео у разоткривању истине о различитим облицима ропства у Америци, почевши од оног које је крајем петнаестог века иницирао Колумбо, поробљавањем Индијанаца са Кариба. У студији *Народна историја САД-а* (1980) Зин критикује западну (европску) цивилизацију због доминације коју је уз помоћ колонијалних освајања успоставила над Северном и Јужном Америком и над Африком. У време када је то још увек било нечувено, Зин у књизи акценат ставља на прећуткиване злочине и сматра највећим холокаустом који је Европа икада проузроковала десетине милиона убијених Индијанаца и робова из Африке који су током откривања и насељавања Америка страдали. По мишљењу Зиновог колеге, Џона Хенрика Кларка, изнетом у емисији *Онако како јесте (Like It Is, 1982)*, афрички холокауст броји и до сто милиона жртава, а исту цифру десет година касније понавља и историчар

Дејвид Станард (David E. Stannard), са Универзитета на Хавајима, у књизи *Амерички холокауст: освајање Новог света (American Holocaust: The Conquest of the New World)*, објављеној 1992. Године.

У радовима Зина и бројних других интелектуалаца и историчара Воласова је проналашла истине о разним феноменима који су обележили америчку историју, а који су у званичним историјским уџбеницима изостављени или, како црни политиколог Кларенс Лусејн (Clarence Lusane) каже у студији *Црна историја Беле куће (The Black History of the White House, 2011)*, исфилтрирани и представљени из угла богатих белих мушкараца у Америци. (Лусејн 2011: 19) Од радикалних историчара и активиста Воласова је много сазнала о ропству и трговини робљем, али и о појавама које су у Америци постојале упоредо са ропством, а онда га и надживеле: о расној дискриминацији, о класној подељености, о проблема са којима се сусрећу имигранати, о европским и америчким колонијалним освајањима.

Поред већ поменутих аутора, слична историјска интересовања имали су и бројни историчари које она не именује, окупљени, примера ради, на симпозијуму посвећеном наслеђу ропства, одржаном 2002. године на калифорнијском Универзитету Санта Барбара. У предавању које је на том скупу одржао, истакнути амерички антрополог, професор Чарлс Лонг, нагласио је да је за разумевање афроамеричке историје неопходан повратак на почетак, „у саму воду“ („into the water“) Атлантског океана, преко којег су црни робови из Африке допремани у Амерку. Наиме, историја црнаца у Америци може се, како Лонг каже, назвати „присуством које није својевољно“ („unvoluntary presence“), с обзиром на то да се не ради ни о каквој добровољној миграцији, већ о принудном трансатлантском транспорту киднапованих и поробљених Африканаца. За професора Чарлса Лонга недопустиво је да афричко ропство за америчку јавност и даље представља маргиналну тему. У предавању на симпозијуму „Наслеђе ропства: неједнака размена“ он је због тога инсистирао на плаћању репарације, на надокнади свега што је црнцима у Америци вековима одузимано и ускраћивано. „Дугују нам новац“, каже Лонг, „али нам не дугују само новац. (...) Дугују нам језик (...), дугују нам истину (...), али говоримо о новцу зато што нас једино тада озбиљно схватају“. Када људи са дивљењем кажу да је ова земља „тако млада, а тако богата“, наставља он, занемарују чињеницу да је „то богатство нагомилано захваљујући бесплатном раду робова“. У својој жестокој осуди ропства Лонг наводи као пример и

распрострањено злостављање поробљених црних жена и њихове деце. „Они су своју сопствену децу продавали“, револтирано прозива Лонг беле робовласнике, који су сексуално експлоатисали своје робиње. (Лонг 2002) Аутобиографије познатог аболиционисте Фредерика Дагласа и аутобиографска сведочанства црне ауторке Харијете Џејкобс то и потврђују.³⁷¹

За црнце из Африке, путовање о којем је Спилберг снимео документарни филм *Бродови са робљем: средишњи део пута (Ships of Slaves: The Middle Passage, 1997)*³⁷², а Наоми Волас написала драму, вековима је било једносмерно путовање из слободе у ропство. Европске колонијалне силе су на изузетно бруталан начин снабдевале робовима своје колонијалне поседе у Северној и Јужној Америци, као и на Карибима. Тако је трговина робљем повезала четири континента, Европу, Африку и Северну и Јужну Америку, на којима се последице робовласништва и данас још увек осећају. У тој трговини, коју су куповином робова са Канарских острва и из Сенегала у петнаестом веку, неколико деценија пре Колумба, започели Португалци (Винтер 1995), Кариби су били незаобилазно пристаниште па се због тога тако често појављују као тема савремених историјских студија и уметничког стваралаштва.³⁷³

³⁷¹ У аутобиографији *Приповест о животу Фредерика Дагласа, америчког роба (The Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, 1845)* Фредерик Даглас каже да је био син белог господара и црнкиње коју је тај исти господар на плантажи израбљивао и која је умрла врло рано. О овој пракси белих робовласника да силовањем приморавају црнкиње да рађају децу, а затим ту децу продају, пише и Алис Вокер у тексту „У потрази за баштама наших мајки“ („In Search of Our Mothers' Gardens“, 1972), а о тој некажњивој пракси говори и филм *Дванаест година роб* Стива Меквина као и документарца *Ропство и грађење Америке* (2005). О легализацији сексуалног насиља над црним женама говори и Ли Еделман у предавању одржаном током Летње школе на Универзитету Сингдунум (2015), позивајући се на аутобиографско дело одбегле робиње Харијете Џејкобс *Догађаји из живота једне робиње (Incidents in the Life of a Slave Girl, 1861)*.

³⁷² Путовање преко Атлантика, познато као „Средишњи део пута“ (The Middle Passage), тако названо у односу на прву етапу пута која је европске трговце робљем доводила до Африке, инспирисало је чак и Стивена Спилберга да после играног филма *Амистад* (о побуни робова на једном броду и значајном судском процесу који је уследио), 1997. године сними и потресни документарни филм о позадини догађаја којима се бавио. Осећао је да то мора да учини, изјавио је на почетку документарца *Бродови са робљем: средишњи део пута (Ships of Slaves: The Middle Passage)*, зато што је, радећи на овој мало познатој етапи америчке историје, схватио недостатке и пропусти знања које се у школама нуди деци у САД. (Спилберг 1997)

³⁷³ У есеју „1492: нови поглед на свет“ („1492: A New World View“) научница са Јамајке, Силвија Винтер, сагледава последице ширења Европе на друге континенте као што су геноцид над Индијанцима и црнцима из Африке и њихово поробљавање, али и стварање трајних хијерархија по којима се људи деле и данас. Инфериорни положај у друштву некадашњих не-Европљана је данас додељен, како Винтерова тврди у овом есеју, а Наоми Волас у есеју „Писање као прекршај“, свим људима који не припадају средњој класи, онима који нису хетеросексуалци, онима који нису мушког пола, као и свим другим културама које не потпадају под западну. (1995: 42)

Пре све бројнијих симпозијума посвећених теми ропства у 21. веку, претече ширења истине о судбини Африканаца у Америци, поред Малколма Икса, Мартина Лутера Кинга и њихових слобеника, били су и црни научници Иван Ван Сертима, Џон Хенрик Кларк, Јозеф Бен Јокенон.³⁷⁴ Они су, у другој половини прошлог века, своје академско знање користили да раскринкају лажи о инфериорности Африканаца које су некадашњи бели робовласници (али и њихови наследници у двадесетом веку) континуирано пласирали да би оправдали поробљавање Африке. Године 1982. су сва тројица гостовала у популарној телевизијској емисији *Онако како јесте* код Афроамериканца Жила Ноубла (Gil Noble), потомка људи из такозваних Друштава одбеглих робова на Јамајци (Maroon Societies). Том приликом Сертима је говорио о периоду који је претходио трговини робљем и колонијалном поробљавању Африке, када су у Африци постојала бројна технолошка достигнућа и изуми који ни мало нису заостајали за Европом тог доба. Да би афричке културе вековима биле класификоване као инфериорне, а црни поробљени људи такву предрасуду интернализovali, бели освајачи су знања о овим достигнућима намерно уништавали, спаљивањем књига и другим методама, обелодањује Ван Сертима. Ипак, супротно намерама поробљивача, који су желели да истина остане заувек скривена, археолошке ископине (које је овај научник подробно проучавао) откривају бројне доказе високо развијене металургије, медицине, математике, астрономије и религије у афричким друштвима пре сусрета са Европљанима, те се побија идеја о некаквој заосталости Африке у односу на Европу. (Ноубл 1982) У поменутом разговору са Ноублом сва три научника долазе до истог закључка: људе је немогуће покорити ако уз физичку силу колонизатор не користи и различите врсте менталног поробљавања. Џон Хенрик Кларк објашњава да је „хришћанство било инструмент колонијализма“, и да је „земљу у Кенији и Уганди присвајала католичка црква“³⁷⁵, а данас је, како овај аутор додаје, религијску

³⁷⁴ Јозеф Бен Јокенон у разговору са Жилом Ноублом за емисију *Онако како јесте* говори о потпуној ароганцији европских и америчких освајача који су поробљавали Африку. „Афричку земљу су Французи, Енглези и Немци делили међу собом. Европске силе и Америка су поклониле Конго Леополду, краљу Белгијанаца“, каже Бен Јокенон наглашавајући степен обесправљености домаћег афричког становништва које се ни за шта није питало и чији су представници словом „Икс“ потписивали примирја написана на холандском, енглеском и француском, не знајући ни шта потписују. (Ноубл 1982)

³⁷⁵ Професор Кларк је у Ноубловој емисији говорио о суровостима на бродовима са робљем на којима је седам од десет робова умирало; брод који је кренуо са тринаест робова на крају свог путовања имао је мање од двеста преживелих. Овај врсни познавалац афроамеричке историје нагласио је (као и Наоми Волас у драми *Течна равница* и Хауард Зин у *Народној историји САД-а*) да су се побуне робова дешавале непрекидно, на афричком континенту, на броду, на новом континенту, као и то да сви преци Афроамериканца који су

индоктринацију заменила манипулација идејама о демократији. Са Кларковим ставом да је заправо људски мозак оно што се мора освојити да би се поробила земља, и да људе треба убедити у то да за њихово доборо неко мора да влада њима, слаже се Иван Ван Сертима, и своје младалачко (не)искуство дели са гледаоцима емисије *Онако како јесте*, којима каже:

„На афрички мозак бачена је атомска бомба. (...) Ниједну књигу о Африци нисам пронашао до своје двадесете године. (...) Са двадесет четири године сам био деведесет пет посто енглески дупликат: певао сам енглеску химну *God Save the Queen*, био противник Америчке револуције, подржавао британско присвајање Фолкландских острва од Аргентине.“ (Ноубл 1982)

Ипак, до особађања колонијализованог ума дошло је, не само код ових знаменитих црних интелектуалаца у САД, већ и код широких црначких и домородачких маса широм Африке и оба америчка континента. Ослобођени интелектуалци и уметници стварали су и својим активностима ослобађали друге. Примера ради, у другом поглављу *Народне историје САД-а*, насловљеном „Исцртавање расне баријере“ („Drawing the Color Line“), Хауард Зин доказује неистинитост идеолошких политички коректних тумачења, која су и данас широко распрострањена, и која посматрају расизам белаца према црнцима као природну и спонтану реакцију на тамну боју коже Афроамериканаца. Зин је указивао на чињеницу да се у ширењу таквих предрасуда никада не спомиње кључна улога друштвеног система који је врло свесно креирао и ширио идеологију расне дискриминације и доминације, зато што му је таква пракса одговарала. Такође, у истом поглављу ове студије, Зин показује до које мере су бесмислена схватања о Африканцима као људима који су природно подложни ропству јер су, наводно, потекли из афричког робовласничког система, због којег касније, у Америци, нису пружали отпор својој новонасталој ситуацији. Овакво објашњење пласирано је у корист одржања позиције „статус-кво“, односно ради апологије свеопште доминације белаца у америчком друштву.

Зин је своје закључке о ропству, о расизму, о могућности заједничког живота црнаца и белаца у Америци, као и о неопходности њихове заједничке борбе против

страдали да би њихови потомци могли да живе заслужују статус револуционарне елите и све почести. (Ноубл 1982)

заједничког непријатеља, представио у прва два поглавља *Народне историје САД-а*. Друго је, као што смо већ напоменули, насловљено „Исцртавање расне баријере“, а прво „Колумбо, Индијанци и људски напредак“ („Columbus, the Indians and Human Progress“). Зин је Кристифора Колумба означио као првог трговца робљем у Америци, као оног који је, видевши да у Новом свету нема толико злата којима би импресионирао краљицу, и оправдао и отплатио своје путовање, нашао решење у поробљавању петсто Индијанаца, од којих је њих триста, који су преживели пут до Шпаније, у Европи продао као робове.³⁷⁶

Међутим, како је Индијанце било немогуће брзо масовно поробити зато што су, објашњава Зин, били на свом терену, имали ресурсе, били пркосни и непокорни (2013: 44), владајућа класа белих европских досељеника је учинила све да их потамани.³⁷⁷ Уместо Индијанаца, нове америчке колоније снабдевале су се бесплатном и безбедном радном снагом: робовима из Африке. Први брод са афричким робљем стигао је у Северну Америку 1619. године. У почетку су Португалци били главни трговци робљем, али су примат у том послу касније преузели Енглези³⁷⁸ (48), односно протестантске земље које су

³⁷⁶ У књизи *Историјски есеји о америчкој демократији* (*On History*, 2004) Зин пише о лицемерној церемонији 1992. године у част петсто година Колумбовог открића Америке, против које је и истакнути историар и археолог Иван Ван Сертима одржао говор у Конгресу 1987. године. Организовати церемонију у част Колумбу, који је први започео истребљивање Индијанаца, представља срамоту и увреду за Индијанце, али и за све хуманисте, сматрају ова два историчара, те због тога жестоко протестују против слављења онога што би заправо требало оштро осудити данас.

³⁷⁷ Новија историјска истраживања откривају да су Европљани и Индијанце, чије су територије освајали, претварали у робове. Како историчар Брет Рашфорт (Brett Rushforth) тврди, од доласка белог човека у Нови свет око четири милиона Индијанаца у Северној и Јужној Америци било је експлоатисано на исти начин као што су били црни робови из Африке. Као што је Хауард Зин у студији *Народна историја САД-а* истакао разлику између ропства које су практиковали Африканци пре сусрета са Европљанима, и оног које су Европљани касније наметнули, историчар Рашфорт напомиње да је ропство које је постојало у појединим племенима америчких Индијанаца било потпуно другачије од оног које су Европљани касније устоличили. Индијанац који би запао у ропство код другог индијанског племена био би убрзо асимилван у нову заједницу и његов статус је могао да се поправи, док би Индијанац / црнац којег је бели човек поробио био трајно изопштен из друштва, током целог свог живота експлоатисан као роб. Занимљива су истраживања која показују да су нека индијанска племена, да би Европљанима показала да су „дивлизована“, такође почела да Африканце користе као робове. Чак су Европљани разним наградама и привилегијама подстицали Индијанце да лове и поробљавају људе из других племена и да развијају трговину робљем. Међутим, како црна историчарка Таја Мајлс (Tiya Miles) истиче, никакво имитирање европског начина живота није Индијанцима помогло да промене свој статус „дивљака“ када би се глад Европљана за новим индијанским територијама поново пробудила. (Онион 2016)

³⁷⁸ Зин у другом поглављу *Народне историје САД-а*, насловљеном „Исцртавање расне баријере“, истиче да су 1440-их година (педесет година пре Колумба) Португалци из Африке почели да превозе робове за Европу (Лисабон), а 1500-их година су Шпанци и Португалци почели да отимају људе из Африке и да их продају на Карибима и у Јужној Америци. (26) Када је 1619. године први брод са робљем стигао у Северну Америку, већ је милион робова било доведено на Криве и у Јужну Америку. Зин цитира преписку католичких свештеника из Латинске Америке и оних из Европе у којој они јасно тврде да не виде никакав проблем у постојању поробљених црнаца који се налазе свуда у њиховом окружењу. (29-30)

бурно протестовале против бројних недоличних пракси католичке цркве, али никада не и против робовласништва и трговине робљем, у коју су се брже боље укључиле. Ево како Хауард Зин у *Народној историји САД-а* описује паклене муке поробљених људских бића током трансатлантског прекоморског транспорта из Африке:

„Обележавали су их усијаним гвожђем по грудима, и утискивали им ознаке француских, енглеских или холандских компанија. (...) Потом би их укрцали на бродове с робљем, у просторе који нису били пуно већи од мртвачког сандука, оковане заједно ланцима у мрачном, мокром глибу бродског трупа, гушећи се у смраду властитог измета. (...) Они су ту обично били ланцима везивани уз подове око вратова и ногу. На таквом месту свест о јаду и гушењу је била толико велика да су црнци (...) били натерани да полуде. Робови су често радије скакали са палубе него да наставе са проживљавањем својих патњи. По речима једног посматрача, палуба с робовима је била „толико прекривена крвљу и слузи да је личила на кланицу“. (...) У тим условима је вероватно умирао један од свака три црнца превезена преко океана, међутим велики профити (често двоструки у односу на улагање у путовање) учинили су то вредним труда за трговца робљем, па су црнци стога паковани у бродска складишта као рибе.“ (Зин 2013: 48)

Поставља се питање: Да ли ишта може оправдати овакво монструозно мучење и поробљавање Африканаца? Одговор је свакако негативан. Међутим, очарани профитима које је нудила капиталистичка пољопривреда, базирана на огромним плантажама дувана и памука на којима су црнци ропски радили, бели богаташи из највише класе (и њихови потомци) стално су производили интелектуална и морална оправдања ропства. Једна од честих апологија, коју Зин непрестано раскринкава неоспорним контрааргументима, поткрепљеним историјским чињеницама, садржана је у тврдњи да су Африканци људи којима је неопходно управљати, јер су, као потомци робовласничког система Африке, неспособни за живот у слободи. (47)³⁷⁹

³⁷⁹ О побунама робова Зин пише у другом поглављу „Исцртавање расне баријере“ књиге *Народна историја САД-а* и тиме побија тезу о некаквој урођеној склоности Африканаца да живе у ропству, под контролом и у власти белих господара. Наиме, како Зин истиче, а документарни извори на које се ослања потврђују, побуна је почињала још на афричком континенту: бели освајачи и трговци робљем, суочени са великим отпором афричких племена, никада нису успели да дођу до унутрашњости и да у потпуности поробе афричко становништво. Затим, побуна оних који су поробљени и послати у Америку настављена је на броду у виду

Цитирајући бројне документарне изворе, Зин јасно наглашава разлику која је између Африке и Америке постојала током шеснаестог и седамнаестог века. Иако је у Африци одиста постојао неки вид ропства у које је човек могао да западне, тај систем није био ни налик америчком ропству. Ропство у Америци, по Зину, представља најсуровији облик неслободе на свету, систем који подразумева израбљивање до смрти на огромним плантажама и рудницама, систем доживотног робовања господару, систем поробљавања читавих породица и свих њихових потомака, систем суровог телесног кажњавања у које спада и сакаћење, вешање, жигосање, спаљивање живих људи, черечење итд. Систем је такође подразумевао и психолошку контролу црнаца, сламање њихове психе, усађивање комплекса инфериорности, одвајање робова од деце и осталих чланова породице. (55)³⁸⁰ За разлику од тога, оно што је бели богати Американац звао ропством у Африци, заправо је био неки вид феудализма. Пре сусрета са Европом у Африци су постојале слуге, инфериорне у односу господара, али ни налик робовима у Америци који су имали статус беспомоћног, обесправљеног, од породице изолованог, физички и психички злостављаног, радно експлоатисаног човека, и то током целог живота, без икакве почињене кривице и без наде у било какво побољшање положаја. Слуге у Африци биле су налик најнижој класи у Европи, односно, како нас Зин подсећа, биле су заправо као највећи број Европљана. Зарад поређења са Европом, Зин наводи пример да је у шеснаестом, седамнаестом и осамнаестом веку дете у Енглеској могло бити обешено само зато што је украло крпу. Такав систем кажњавања, типичан за Европу тог доба, и сличан систему поробљавања црнаца у Америци, био је стран Африканцима. Крађа се у Африци није кажњавала брутално, већ новчаном казном, а човек који је служио код господара имао је много већа права него амерички роб: могао је да поседује имовину, да склопи брак, да сведочи, да наследи свог господара, итд. (46-47)

бројних самоубистава скакањем у океан. Најзад, на плантажама Америка, непрекидно су били присутни видови побуна као што су саботажа, подметање пожара, индивидуално или групно бежање са плантаже.

³⁸⁰ Роман *Вољена* (*Beloved*, 1987) црне ауторке Тони Морисон, који је претворен у истоимени филм Џонатана Демија, настао је на основу истините приче црне одбегле робиње Маргарет Гарнер која је 1856. године, током неуспелог бекства са плантаже робовласника, убила своју двогодишњу кћерку како би спречила да поново буде враћена у ропство. Будући да ју је господар редовно силовао и пребијао, Гарнерова је на овај начин спречила да њена кћерка проживљава то исто. Закон о одбеглим робовима из 1850. године (*The Fugitive Slave Act of 1850*) дозвољавао је да ловци на робове трагају за одбеглим робовима у територијама где је ропство већ било укинато. (Морисон 2011)

Најзад, свим аргументима које износи Зин може се додати још један: ако су Европљани заиста дошли у Африку да би је, како тврде, цивилизовали, зар није требало да укину ропство, а не да га од 'нецивилизованих' дивљака преузму, наставе и усаврше? Африканци јесу трговали робљем, али то никако не умањује кривицу 'цивилизованих', 'хришћанских' Европљана који су се у ту трговину брзо и вешто укључили. Научени да сопствене сународнике деле на супериорне и инфериорне (како Ријана Ајслер показује у студији *Путир и оштрица: наша историја, наша будућност* у којој анализира развој Европе од праисторије па до данашњих дана, од мирољубиве неолитске културе до данашње милитаристичке, Европљанима петнаестог века није било тешко да унутар категорије „инфериорног“ сместе све људе тамније боје коже са којима су се на другим континентима сусретали.

Зин у *Народној истоји САД-а* документује побуне црнаца против ропства које су се дешавале непрекидно, од самог почетка грађења америчких колонија, а једна таква побуна се налази и у средишту драме *Течна равница*. Зин такође показује да је примарни сусрет белаца и црнаца био карактеристичан по спонтаном грађењу пријатељских односа, и да расизам уопште није постојао. Да би спречили да побуне црнаца прерасту у праву револуцију, да им се масовно прикључе и сиромашне, и не много мање изабљиване, беле „најамне слуге“, власти у америчким колонијама су озакониле расизам.³⁸¹ Смислиле су законе по којима ће се различито кажњавати исти преступи белаца и црнаца, а преступи црнаца усмерени према достизању слободе нарочито брутално.³⁸²

О повезаности између америчких власти и ропства говори и студија Кларенса Лусејна *Црна историја Беле куће*. Будући да Бела кућа код многих људи ужива

³⁸¹ До 1665. године Мериленд и Вирџинија су легализовале ропство на такозваној расној основи: било је забрањено да постоје слободни људи црне боје коже. Са Кариба је трансплантиран систем плантажа и створена колонија у Каролини која се искључиво ослањала на плантажерско ропство. Робовласништво је охрабривано и награђивано тако што је земља додељивана људима у зависности од тога колико робова су успели да допреме. Тако је заживела трговина робљем са „људским товаром“ на бродовима који је, у случају смрти, бацан у Атлантски океан. Понекад би мртви робови били бацани по доласку у чарлстонску луку, што је градоначелнику озбиљно засметало, не због злочина против човечности, већ због непријатног мириса који се ширио, наглашавају историчари у документарцу *Ропство и грађење Америке*. (Џејмс 2004)

³⁸² За окупљање црнаца у групи од двоје и више закони појединих америчких држава су у доба ропства прописивали бичевање; за заједничко бежање црнаца и белаца са господарове плантаже белци су добијали казну у виду продужетка временског периода током којег ће бити у статусу слуге, црнци жигосање; трудноћа црнкиње са белим господаром завршавала се бичевањем црнкиње, и јавним покајањем господара; ако црнац удари белог господара, одсецају му се уши; покушај организоване побуне завршавао се вешањем, спаљивањем, черечењем. (Зин 2013: 55-58)

безгранично поверење и поштовање, и достиже готово статус иконе, аутор указује на не толико пријатну чињеницу да су у тој институцији, од њених почетака непрекидно били присутни робови, било као мајстори који су је изградили, било као послуга председницима. У уводном делу књиге, насловљеном „Црни људи, беле куће“, аутор пише:

„Сваки четврти председник САД учествовао је у поробљавању и трговини људима. Ови председници су куповали, продавали, размножавали и поробљавали црнце ради профита. Од дванаест председника који су били робовласници, више од пола њих је држало људе у ропству у самој Белој кући.“³⁸³ (Лусејн 2011: 15, 17)

Лусејн се може сматрати истомишљеником Наоми Волас када каже да је историја која се предаје и учи у америчким школама, музејима, филмовима и усменој традицији већим делом изфилтрирана, тако да су генерацијама уназад епизоде из америчке историјске садржале поглед на свет у чијем су центру били привилеговани бели Американци мушког пола, док су сви остали гласови били ућуткани (19); редуковани су опсег и последице поробљавања црнаца од стране белаца, „уклањања Индијанаца“, насилног освајања, геноцида, расизма, сексизма и класне моћи (20); забрањено је да се у школама изучавају етничке студије (мексичке, индијанске и црначке). (21) У том смислу, ова Лусејнова књига представља успели и храбри покушај да се афирмишу и истакну маргинализоване епизоде из америчке историје, да се истакну, не само све негативне друштвене праксе којима су инфериорни људи вековима били излагани, већ и постојање отпора који су ови људи непрекидно пружали, покушавајући да свет изграђен на доминацији и сили трансформишу у место слободе и једнакости. Том циљу је Наоми Волас тежила када је писала драму *Течна равница*.

³⁸³ У оригиналу: „More than one in four U. S. presidents were involved in human trafficking and slavery. These presidents bought, sold, bred and enslaved black people for profit. Of the twelve presidents who were enslavers, more than half kept people in bondage at the White House.“. (Лусејн 2011: 15, 17)

4.3 Драматизацијом до свеобухватнијег читања историје: Наоми Волас о драми *Течна равница* у интервјуу из 2014. године за новосадски позоришни часопис *Сцена*

Своје историјско чуло, које је у претходним драмама тако пажљиво развијала, Наоми Волас је на најбољи начин активирала и у драми *Течна равница*, премијерно изведеној 2013. године на Шекспировом фестивалу у Орегону. За Наоми Волас је типично да пажљиво бира историјске периоде и догађаје које ће транспоновати у уметничко дело, посебно се интересујући за разне видове побуна против доминације које се кроз историју могу пратити, а које данашњи званични извори информисања често намерно изостављају, у настојању да се зарад одржања на власти тренутно доминантне идеологије заташкају сви облици и све традиције слободоумља и непослушности.³⁸⁴ У овој, као и у свим осталим драмама, Наоми Волас комбинује свој крајње субјективни стваралачки акт са објективним историјским чињеницама. Како сама каже, уметник који је поучен историјским збивањима и политички добро информисан, види живот јасније од других и у стању је не само да „осмисли језик другачији од оног званичног, већ и другачији свет“. (Волас 2008)

Воласова у својим драмама, а посебно у *Течној равници*, открива постојање невероватних решења за готово безизлазне ситуације у којима се и појединци и читав људски род данас налазе, и то без трунке песимизма, све време имајући у свести и пред очима објективне, документарне чињенице. Како смо већ сазнали, историчар Робин Кели, истомишљеник и сарадник Хауарда Зина, каже у есеју „Докази љубави“ да је управо захваљујући Наоми Волас, читајући драму *Течна равница*, на много бољи начин него из књига историје које се баве истим подацима доживео ропство својих предака. (Кели 2013: 239) Воласова је успела да својој публици понуди такво искуство зато што приступа америчкој историји на критички начин који је Хауард Зин у својој *Народној историји САД-а* применио, па црнце, учеснике и жртве стравичних историјских догађаја, никада не представља искључиво као објекте, већ као субјекте историје: оне који су, колико год су то могли, увек пружали отпор ропству и нечовештву, без обзира на степен угњетавања којем

³⁸⁴ Документарни филм *Ропство и грађење Америке* приказује биографске детаље из живота црнаца који су се против ропства на разне начине бунили. Као и драма *Течна равница*, филм побија познату тезу робовласника о некаквој урођеној ропској покорности црнаца. (Цејмс 2004)

су били изложени. Своје афроамеричке јунаке Воласова бира из редова такозваних обичних, анонимних људи да би показала како се иза тог стереотипа крију необичне, снажне личности херојског карактера, духовно и морално далеко изнад баналне свакодневице која их окружује.³⁸⁵

Први део драме *Течна равница* одвија се 1791. године, а други 1837. године. Радња се дешава у граду Бристолу, у држави Роад Ајланд, на америчком Северу, а у њеном средишту налазе се две одбегле црне робиње, Демби и Аџуа.³⁸⁶ Након што су током препродаје на тржишту робова успеле да побегну од својих белих господара, Демби и Аџуа маштају о потпуној слободи и планирају бекство из Америке, бродом који би их одвео назад до њихове отаџбине, Африке. Битно је одмах нагласити да се бекство ове две робиње дешава у периоду великих побуна робова на Карибима, од којих је посебно значајна она коју је 1791. предводио Тусен Лувертир на Хаитима. Будући да представља прву успешно изведену побуну робова, Хаићанска револуција је од великог значаја за све потоње, а у драми Наоми Волас спомиње се заједно са оснивањем Друштва Уједињених Ираца (1971) и Побуном Уједињених Ираца у Енглеској (1798). Ове побуне подстакнуте су Француском и Америчком револуцијом, догађајима које Воласова наглашава у острашћеном разговору који се у драми води између Демби, Аџуе и бунтовног Ирца Балтазара.

Аџуа је рођена у Африци, из које је киднапована и као „људски товар“³⁸⁷ транспортована бродом на Карибе, где су неуспешно покушали да је продају. Затим је отпремљена до Америке, у Роуд Ајланд, да би тамо поново била понуђена купцима на

³⁸⁵ Џејмс Кон говори о тој моралној супериорности друштвено инфериорни црних заједница у САД у закључном поглављу књиге *Крст и дрво за линчовање*, о којој је већ било речи у претходном делу дисертације.

³⁸⁶ Дрму *Течна равница* режирао је Квами-Квеи Арма у позоришту „Signature“ у Њујорку. Лизагеј Хамилтон, супруга Робина Келија, појављује се у улози слободне црнкиње Бристол, којау САД долази из Енглеске. Треба напоменути да драма користи чињеницу да и у Америци и у Енглеској постоје приморски градови који се зову Бристол и да су и америчка и енглеска лука са тим именом биле ноторне због трговине робљем која се преко њих одвијала и била извор њиховог материјаног просперитета. То што се у другом делу драме, у деветнаестом веку, појављује и једна образована, слободоумна и слободна црнкиња која се такође зове Бристол, која се свом расположивом енергијом бори против Бристола који су у историји одиграли тако важну улогу у ширењу ропства, има у драми велики симболички значај.

³⁸⁷ За трговце робљем црнци на бродовима представљали су не људска бића, већ „људски товар“, као што је Зин показао у другом поглављу „Исцртавање расне баријере“ у студији *Народна историја САД-а*, а Наоми Волас у драми *Течна равница*.

тржишту робова, одакле је успела да побегне.³⁸⁸ Исцрпљена и скоро мртва, Аџуа сусреће Демби, која такође бежи од ропства, и која јој помаже да преживи. Демби је, за разлику од Аџуе, рођена у Чарлстону, у Америци, од предака који су били робови па је, по законима Америке, самим рођењем и сама постала роб, у власништву белог господара који је над њом имао неограничену власт и моћ. Демби у драми говори о свом господару као о садисти који је имао обичај да је везује за кревет и бичује, уживајући у том чину.

Јунакиње се страсно заљубљују³⁸⁹ и у бристољској луци живе у крајњој оскудици, скривајући се од професионалних ловаца на робове (slave catchers), који би их за одговарајућу награду вратили господарима. Да би боље заштитила Аџуу, Демби се прерушава у мушкарца и оне свима у луци делују као изузетно посвећен хетеросексуални пар. Две пуне године одбегле робине чекају и надају се доласку брода који ће их превести назад у Африку, у оквиру акције коју су организовали квекери, припадници хришћанске верске заједнице познате по својим аболиционистичким схватањима, револуционарним за Америку тог доба.³⁹⁰

Током свог ноћног тумарања по бристољској луци, у потрази за било чим што би могле да продају и набаве новац да преживе, Демби и Аџуа наилазе на наизглед беживотног белог утопљеника Кренстона. Извлаче га из воде мислећи да је мртав, скидају му одећу коју би могле да продају, и притом проналазе у његовом џепу књигу Вилијама

³⁸⁸ У драми Аџуа понекад говори и холандски језик који је научила од Холанђана, који су такође били трговци робљем и творци колонија. Иако су Холанђани били протестанти, хришћани пуританци, прокламована вера у Христа није ни њима сметала да пригрле колонијализам и исто као Шпанија, Португалија и Француска, велике католичке империје тадашње Европе, људска бића купују и користе као робове.

³⁸⁹ Тек касније сазнајемо да је Демби заправо женског пола. Већи део драме смо уверени да су Демби и Аџуа хетеросексуални пар.

³⁹⁰ Волтер је о квекерима написао четири писма из Енглеске (*Lettres Philosophiques / Letters on England*, 1773 / 74). У четвртом је описао деловање овог Друштва религиозних пријатеља (Society of Religious Friends) у Енглеској, а затим и у америчким колонијама у осамнаестом веку, када их је из Енглеске тамо довео њихов представник Вилијам Пен, оснивач државе Пенсилванија. Волтер у четвртом писму наводи да су квекери, због једнакости свих људи које је бог створио, одбијали да било ком представнику ауторитету персирају и ословљавају га са „висости“ или „екселенцијо“, као што су одбијали и да у било чијем присуству скидају шешир. Такође, у америчкој Пенсилванији, у којој су имали власт, нису тражили ни од кога да се према њима опходи скрушено. За разлику од осталих хришћана, квекери нису ратовали против америчких Индијанаца, већ су их примали у своје редове. Донели су законе о универзалној верској толеранцији, нису имали свештенике, и одбијали су да учествују у помпезним црквеним обредима какви су и у католичкој и у англиканској цркви били традиционални. Нису се никада заклињали, каже Волтер, зато што се подразумевало да прави хришћани увек говоре истину па им је због те верске специфичности било забрањено да имају представника у енглеском парламенту. На основу овог Волтеровог описа јасно је због чега су се припадници ове верске организације у Америци противили ропству и трговини робљем, и били аболиционисти и јатаци одбеглим робовима, о чему Наоми Волас пише у *Течној равници*.

Блејка, познатог енглеског песника и графичара, слободара аболиционистичких схватања, који ће се касније у драми појавити и као дух (што је још једна позната карактеристика у стваралаштву Наоми Волас коју, видели смо, користи и у драми *Људи усахлих снова* и у драми *У срцу Америке*).³⁹¹ Испоставља се, међутим, да је Кренстон још увек жив и да су му Демби и Аџа заправо спасиле живот. Он због трауме коју је преживео пати од амнезије, и не зна да је заправо морнар који је био ангажован у трговини робљем, и то управо на озлоглашеном броду „Поли“, којим су Аџа и њена сестра из Африке биле допремљене у Америку. Демби и Аџа му нуде своје скровиште, и помажу му да преживи, сматрајући (посебно Аџа, за разлику од неверљиве Демби) да се и он, као и њих две, налази у немилости, будући да је неко покушао да га давлeњем убије. Међутим, иако Кренстон не може да се сети свог идентитета, врло добро зна да му одбегли робови са којима живи могу донети добру зараду уколико их пријави, што ће и прокоментарисати и у њима изазвати гнев, и подстакнути их на игру замене улога, технику по којој су драме Наоми Волас такође препознатљиве. Наоми Волас користи ову технику да би оголила систем доминације и вештачке поделе које је он створио и показала пут до праведније будућности за све људе. У овим сценама Воласова јунацима који су заслепљени ароганцијом и илузијом о сопственој супериорности одузима неправдом стечене привилегије и приморава их да макар на тренутак осете и проживе угњетавање којем су изложени потлачени и презрени на свету.

Као што је у драми *У срцу Америке* подвргла критици некажњени злочин који је амерички поручник Вилијам Кали починио у Вијетнаму 1968. године (на који га подсећа дух девојке Лу Минг), у драми *Течна равница* Воласова из америчке робовласничке прошлости призива и оштро осуђује такође судски процесуирани али некажњени злочин

³⁹¹ У филму *Булворт* (*Bulworth*, 1998) Ворена Бејтија, Амири Барака, у лику бескућника, саветује политичара Булворта, који се налази на рубу потпуног моралног банкротства, да не постане „утвара“, сенка самога себе, већ да буде „дух“, да поново, као током шездесетих када је био млади активиста, постане инспирација свима који су жељни правде и истине. „Немој бити утвара, буди дух“ („Don't be a ghost, be a spirit“), поручује му он, „и то помоћу песме“. Насупрот лагању које је било главни инструмент његове дотадашње политичке каријере, Булворт одједном постаје оно што је некада био и што му Барака саветује: почиње да говори из душе, само истину о односу власти према сиромашнима и према Афроамериканцима. У нападу искрености Булворт открива да политичари у Америци, којој год странци припадали, раде искључиво за интересе богатих осигуравајућих кућа и осталих америчких богаташа, а не за народ. Када се Блејк у драми *Течна равница* појављује као дух, Воласова можда има на уму и дух Хамлетовог оца који Хамлета опомиње да, сећајући га се, заправо не заборави какав би могао и требало да буде свет који се пред њим, на његове очи, сасвим морално урушава.

Џејмса де Вулфа, поморског капетана и трговца робљем, који је захваљујући овом бизнису постао и сенатор, власник плантажа на Куби и други најбогатији човек у Америци тога времена. Свирепо убиство младе робиње које је Де Вулф починио, бацивши је у море из сумње да се током прекоокеанског транспорта из Африке за Америку разболела од великих богиња, је историјски догађај који се одиграо пре почетка драмске радње, али који у драми заузима централно место.

Као што смо већ напоменули, црнци се као главни ликови појављују и у неколико претходних драма које је Наоми Волас написала, у којима она прати расизам и дискриминацију у САД током двадесетог века, и пре и после Другог светског рата. Тајс, главни јунак драме *Људи усахлих снова*, појављује се као дух који прича о прогону чланова комунистичке партије која је у Алабама постојала тридесетих година двадесетог века и уједињавала сиромашне црнце и белце у борби за бољи живот онако како је такво јединство касније и Мартин Лутер Кинг заговарао. Тајс се на почетку драме појављује као дух зато што је, као и Кинг после њега, због својих активности и схватања мучки убијен. Следећу етапу у борби против расизма у Америци Наоми Волас је приказала у драми *И ја и ћутање*. Формална слобода коју после Тајсове погибије, педесетих година прошлог века, имају јунакиње ове драме потпуно је у пракси неупотребљива и оне из очаја и немоћи извршавају самоубиство. Колико је у 'земљи слободе', пут до слободе за многе био тежак сведочи и драма *Течна равница*, која показује да слобода у осамнаестом веку није постојала ни као теоретска могућност за одбегле робиње Ацуу и Демби. Парадоксално, реч „слобода“ била је у то време веома присутна у речнику белих владара у америчким колонијама, који су се за време Америчке револуције борили за слободу и независност од Британије и када су себе у односу на Енглеze често поредили са робовима. (Џејмс 2004) Међутим, није постојала ни помисао на могућност да амерички револуционари исту слободу за коју су се лично борили понуде и својим суграђанима, сиромашним белцима и поробљеним црнцима које су експлоатисали.

Како Воласова у драми показује, једине опције за црнце крајем осамнаестог века биле су ропство или сиромаштво и беда током скривања због бекства. Зато је једина слобода коју Демби и Ацуа могу да замисле она која би подразумевала њихов повратак у Африку. Први део драме завршава се тако што, из љубоморе, Демби убија Ацуу зато што Ацуа носи дете белог морнара Кренстона, не знајући да Ацуа није изневерила њихову

љубав, већ да је жртва силовања. Појављивање у другом делу драме, четрдесет шест година после поменуте трагедије, Аџуине кћерке, Бристол, званично слободне црнкиње која у Америку долази из Енглеске, надомешта губитак наде у могућност бекства из робовласничког система које су Аџуа и Демби искусиле. Бристол, из 1837., образована је и слободоумна жена, пуна аболиционистичких схватања и осветничких планова према трговцу робљем, Де Вулфу. Ипак, упозорена је да (будући да у Америци, за разлику од Енглеске, ропство још увек није било укинато) постоји реална могућност да због својих антиробовласничких ставова буде убијена. Бристол се коначно суочава са Де Вулфом, али га не убија, сматрајући да је суочавање, које води до разних признања и спознаја, битније него освета. Критика на рачун Де Вулфа, која је у драми *Течна равница* изражена гласовима бунтовних робова, показује до које мере је, не само амерички Југ, већ и читав Север, свесно или несвесно, био уплетен у трговину робљем.³⁹²

Врло је занимљив начин на који у *Течној равници* Воласова критикује културу доминације истицањем начина на који су се жене (робиње) супротстављале ропству: Демби и Аџуа беже од ропства упркос страшним потенцијалним казнама, а само неколико деценија касније слободна црнкиња Бристол се, не само физички, већ и интелектуално и морално суочава и обрачунава са моћним аристократом Де Вулфом и поретком који он представља. Занимљиво је да су главне јунакиње у овој драми жене које су уз то још и црнкиње и робиње, што значи да су на све могуће начине дискриминисане, израбљиване и злостављане.³⁹³ У светлу таквих околности невероватно је до које мере су оне успевале да

³⁹² Овом истом темом, историјом самог Де Вулфа и његових потомака, бавио се и поменути документарни филм Катрине Браун *Трагови трговине робљем: приче са дубоког Севера*. Филм је пун историјских чињеница и података који се, неколико година после премијере овог филма, у транспонованом облику појављују и у драми *Течна равница*.

³⁹³ Током летње школе на Универзитету Сингидунум 2015. године професор енглеске књижевности на Универзитету Тафтс у Масачусетсу, Ли Еделман (Lee Edelman), говорио је о квір теорији у контексту америчког ропства, на примеру књиге *Догађаји из живота једне робиње*, прве аутобиографије једне одбегле робиње, аболиционисткиње Харијете Џејкобс. Документарни филм *Ропство и грађење Америке* представља Харијету Џејкобс као значајног учесника у борби против ропства и против мушке доминације, а Еделман се у предавању позива на њену књигу да би показао како закони једне државе, као што су били робовласнички закони у Америци, могу бити потпуно супротни људским природним правима. Како поменута биографија Џејкобсове предочава, патријархални робовласнички систем је, легализујући власништво над робовима, легализовао и сексуалне перверзије над црним робињама. Да би истакао до које мере су такви ставови били дубоко укорениени у традицију Европе, Еделман цитира *Немачку идеологију* Карла Маркса који у том тексту подсећа да су жене и деца у традиционалним патријархалним породицама третирано као приватна својина мужа / оца, као његови робови. На основу овог предавања, може се закључити да Еделман, као и Наоми Волас, квір теорију разуме као вид побуне против непојмљивих пракси које су у оквиру културе доминације

сачувају, не само свој разум, већ и дух побуне и борбеност. Истине ради, охрабрење је долазило са много страна, како Воласова у драми показује, спомињући гласове познатих белих и црних аболициониста тог доба: Вилијама Блејка, прве афроамеричке песникиње Филис Витли, Тусена Лувертира, Џона Стјуарта Кугоана, квекера, Друштва Уједињених Ираца, и друге.

Као што је већ истакнуто, да би написала ову драму, Воласова је морала да консултује бројне историјске изворе у којима је нашла доказе постојања побуна црнаца против ропства и других облика угњетавања. О значају историје за њено стваралаштво, и за драму *Течна равница*, Наоми Волас говори и у интервјуу који је за *Сцену: часопис за позоришну уметност*, 2014. године, дала Љиљани Богоев Седлар:

„Ја пишем о ономе што ме покреће и стимулише, а искра која ме анимира искаче из читања историје (скорије или давне) у којој налазим, у њеним пукотинама и превојима – упркос кривотворинама историчара који штите интересе и прикривају злодела привилегованих класа у чијој су служби – континуитет пружања отпора угњетавању, посебно оних који имају најмање, а ризикују највише. Та воља да се пружи отпор понижавању, та побуна против онога што нам наноси зло и угрожава наше породице, то је оно најбоље што ми као људска бића поседујемо. Ја бих ишла тако далеко да тврдим да је отпор неправди, и саосећање и брига за добробит других, оно што нас чини целовитим људским бићима. (...) Верујем да отпор неправди, било да се одвија кроз уметност или кроз неки други медиј или облик рада, у најмању руку обогаћује наше животе и увећава нашу способност да волимо и бринемо о животима других, као да се ради о нашим сопственим.“ (49)

Хауард Зин је у студији *Народна историја САД-а* расизам дефинисао као основно средство разједињавања белих и црних сиромашних људи, односно као ефикасну стратегију робовласничког система. Будући да су робовласништво и трговина робљем главне теме у драми *Течна равница*, вреди сазнати шта Наоми Волас у овом интервјуу за *Сцену* каже о расизму:

сматране нормалним, било да се она појављује као робовласништво у Америци деветнаестог века, или као систем мушке доминације у Европи у истом периоду.

„Расизам је најмоћнији облик насиља, а капитализам истовремено отуђује и кооптира. Комбинација расизма и капитализма сакати, искривљује и / или у погрешном правцу усмерава способност људи да реагују, да стварају, да напредују, да замишљају и маштају изван оквира комерцијализма и фетишизације, којима их непрестано бомбардују.“ (49)

Настављајући традицију Хауарда Зина и Покрета за грађанска права из шездесетих, Воласова у овом интервјуу скреће пажњу на постојање заједничких побуна црнаца и белаца, када су историјске прилике биле толико неподношљиве за обе групације да је морало доћи до свести о узроцима страдања и једних и других и до уједињења, и то упркос расизму који је био на снази. Пример који Воласова наводи односи се на период након званичног укидања ропства, када је владајућа класа у Америци наставила да спроводи незваничне облике ропства, хапшење и изнајмљивање затвореника (црнаца углавном) рударским или железничким компанијама.³⁹⁴ Воласова за *Сцену* наводи:

„Неки наши највећи хероји су небројани људи и жене који су се опирали ропству, опирали беди, устајали у одбрану других, ризиковали животе и губили животе зато да би други могли да живе са мало више слободе и мало више хране на столу. Да дам само један пример из 1891. када је хиљаду наоружаних рудара устало против праксе компаније Тенеси да робијаше из затвора користи као радну снагу која обара цену рада и приморава рударе да раде за мизерне плате и живе у нељудским условима. Рудари су ослободили 500 затвореника и спалили прихватилишта у којима су били смештени. За време сукоба током тих година, бели и црни радници стајали су заједно, раме уз раме, што је престрашивало моћнике.“ (52, 53)

³⁹⁴ Већ је било речи о документарцу насталом по књизи Дагласа Блекмона, *Ропство под другим називом*, који говори о овом облику ропства.



Слика 1. Уносна биљка (*Cash Crop*) Стивена Хејза, Музеј афроамеричке уметности у Филаделфији

Број уметника који се окрећу овим темама непрестано расте. Афроамерички Вајар Стивен Хејз је оживео своју везу са робовласничком прошлошћу Америке тако што је искористио своје живе рођаке Афроамериканце да би по њиховим телима и ликовима направио скулптуре које дочаравају како су некада на бродовима трговаца робљем били злостављани људи са којима га повезује крвно сродство. Воласова позорницу користи на сличан начин. У једној сцени драме *Течна равница*, јунакиња Бристол, коју уходи смрт њене тетке на броду „Поли“, оживљава све детаље те смрти: везивање, стављање тканине у уста, бацање у море, утапање. Бристол има утисак, током овог кошмара који непрекидно сања, да се то страдање заправо њој дешава. Сетимо се да је на питање Љиљане Богоев Седлар: „Како је Вама пало на памет да глас подарите мртвима, онима које нам је прошлост оставила у наслеђе, али и онима које ми у аманет остављамо нашој деци?“ Воласова, слично Хајнеру Милеру, одговорила да је улога позоришта одувек била да подари глас мртвима који су заборављени. (Богоев Седлар 2014: 50) Воласова за *Сцену*

говори и о главним библиографским одредницама које је користила током писања драме *Течна равница*:

„Књига Маркуса Редикера *Брод са робљем (The Slave Ship)* углавном је инспирисала централни наратив драме *Течна равница (The Liquid Plain)*. Маркус и ја смо блиско сарађивали неколико година док сам писала овај текст. (...) Наравно научни радови Робина Келија већ скоро читаву једну деценију служе ми као неизмеран извор интелектуалне хране за мој рад, исто као и његово пријатељство. Дела Тере Хантер, Барбаре Смит, Дејвида Редигера, Питера Рачлефа такође су била од огромне користи. За време писања драме много сам научила и од Филис Витли, Ц. Л. Р. Џејмса, Франца Фанона и есеја Рендела Царела о Вилијаму Блејку. Књига која је за мене била и остала откровење је студија Мишел Александер (Michelle Alexander) *Нови Џим Кроу (The New Jim Crow)*. (...) Научни радови у вези са афроамеричком историјом и историјом Кариба су наравно постојали од раније³⁹⁵, али изгледа да сада пажљивије слушамо ту причу о фундаменталној историји западне цивилизације (термин који увек користим имајући на уму Бењаминов додатак о варварству). Недавно сам поново читала Ду Боисов текст *Црна Реконструкција у Америци (Black Reconstruction in America)* и поново била запањена колико су ослобођени робови били моћна прогресивна окосница напора да се изгради једно ново друштво, напора који су на америчком Југу скренути са правог колосека. А била сам поново запањена и чињеницом да је у мејнстрим култури допринос демократији Афроамериканаца намерно изостављан.“
(51)

³⁹⁵ Три године након прославе петстогодишњице Колумбовог доласка на Карибе, у есеју „1492: нови поглед на свет“ Силвија Винтер сагледава Колумбово освајање Кариба из више углова који не иду у прилог овој церемонији. Долазак Колумба у Америку Винтерова види као покушај проширења трговине робљем коју су Португалци са обала Сенегала започели у петнаестом веку (10-11), као практично спровођење освајачке и економске идеологије меркантилизма коју су европски монарси подстицали у шеснаестом веку (23-24), као ширење црквеног погледа на свет из доба феудализма базираног на стварању инфериорних категорија људи. (24-36) На сличан начин је о Колумбу писао Хауард Зин петнаест година пре Винтерове у првом поглављу студије *Народна историја САД-а*, насловљеном „Колумбо, Индијанци и људски напредак“.

Наоми Волас помиње у својим драмама бројне историјски документоване чињенице о побунама робова и црне и беле боје коже које званичне историје углавном не спомињу. У драми *Течна равница*, као и Хауард Зин у *Народној историји САД-а* и бројни други ангажовани историчари, она се идеолошки сукобљава са старим верзијама историје које колонијална освајања, ропство и културу доминације славе и промовишу, а страдања људи занемарују. Један пример такве праксе је и већ поменуто дело Семјуела Елиота Морисона, *Кристифор Колумбо, морнар* (1954), које представља хвалоспев Колумбовим поморским вештинама. Поменуто величање има за циљ да се скрене пажња са геноцида који је овај први трговац робљем у Новом свету починио и на тај начин прикрију европски колонијални злочини. Воласова својом драмом протестује и против новијих историјских приказа ропства који се трговином робљем баве на неутралан начин, називајући је само „троуглом трговине на атлантском путу“ и изостављајући све неподобне, бруталне детаље о мучењу, деградацији и убијању поробљених људи којима се трговало. (Крес 2014) Протестујући, као и Стивен Спилберг (1997) против оваквог замагљивања истине које се и данас практикује у образовним установама у САД, Стивен Хејз је своју уметничку креативност каналисано у инсталацију *Уносна биљка* (*Cash Crop*) која, како смо показали, разоткрива истину о такозваном „троуглу трговине“, о транспорту у Нови свет „људског товара“, причвршћениог за дна бродова, „драгуља океана“, како је такве бродове Август Вилсон (2006) иронично у својој истоименој драми назвао. Као и Хејзова инсталација, драма *Течна равница* на врло конкретан и живописан начин открива како је у пракси примењиван један од главних постулата културе доминације, сумиран насловом књиге Ноама Чомског *Профит изнад људи* (*Profit Over People: Neoliberalism and Global Order*, 1999). Као што поменута студија Чомског показује, принципи на којима је почивало ропство седамнаестог, осамнаестог и деветнаестог века постоје и данас, у облицима неолибералне економске политике коју САД и друге колонијалне силе спроводе широм света. Слично њима, драма *Течна равница* значајна је, не само зато што открива скривене истине из прошлости, већ и зато што боље разумевање историјске прошлости које нуди води и до бољег разумевања садашњости у којој живимо, засићене културом доминације.

4.4 Значај за савремени тренутак историјских личности које се појављују у драми *Течна равница*

У драми *Течна равница* Наоми Волас оживљава неколико значајних историјских личности из осамнаестог века да би приказала каква се кроз историју водила борба између оних који су робовласнички систем заговарали, практиковали, служили му и од њега профитирали, и оних који су се против њега на разне начине борили. Воласова на три начина уводи ове ликове: они се појављују као драмски ликови (Џејмс де Вулф, Џонатан Кренстон, Вилијам Блејк), наводе се њихови стихови или теоријске расправе (Филис Витли, Џон Стјуарт, Вилијам Блејк) или се пак о њима води дијалог у самој драми (Тусен Лувертир, Жан-Жак Десалин).³⁹⁶

У већ поменутом интервјуу за часопис *Сцена* Наоми Волас каже да је о ропству црнаца у Америци доста научила од Филис Витли (1753-1784)³⁹⁷, прве америчке црне песникиње,³⁹⁸ За епиграф и за наслов своје драме изабрала је стихове ове ауторке³⁹⁹ због

³⁹⁶ Филм *Гору!* (*Queimada*, 1969), режисера Ђиља Понтекорва, такође се бави побуном робова на Карибима, са посебним освртом на методе које су европске силе (у филму Британија) користиле да преко својих шпијуна манипулишу жељом поробљених домородаца за слободом. Како филм показује, савези са поробљенима су се склапали, не да би се слобода од ропства остварила, већ само да би се власт над колонијама преузела од других супарничких држава (у филму је то Португалија), и експлоатација робова на Карибима наставила под новим господарима.

³⁹⁷ Филис је као седмогодишња девојчица киднапована у Африци, превезена бродом до Америке и 1761. године продата имућној америчкој породици у Бостону (на Северу), као служавка. Трговац Џон Витли купио је црну девојчицу својој жени Сузани, којој је била потребна кућна послуга. Брод којим је ова девојчица транспортована носио је назив „Филис“ („Phillis“), те је и њој додељено то име. Устаљена пракса у то доба (у осамнаестом веку) била је да робови добију презиме по господару у чијем су власништву, што је и овде био случај. На случај Филис Витли, као и на брод „Филис“ који ју је допремио у Америку, осврће се и историчар Крег Стивен Вајлдер у студији *Абоновина и бршљан: раса, ропство и проблематична историја америчких универзитета* (*Ebony and Ivy: Race, Slavery and Troubled History of American Universities*, 2013).

³⁹⁸ Иако је Филис код Витлијевих требало да ради кућне послове, као служавка, Витлијеви су увидели да она поседује изузетну интелигенцију и таленат, и омогућили јој да се образује. За само шеснаест месеци од доласка у Америку девојчица је научила енглески језик, који јој је до тада био потпуно стран, и могла је да чита и најтеже делове Библије. У породици Витлијевих, која ју је купила, Филис је добила солидно образовање из латинског језика и енглеске књижевности, и почела је да преводи Овидија на енглески. Инспирацију је, поред тога, црпела из дела песника као што су Александар Поуп, Виргилеје и Хорације. Са дванаест година постала је песникиња. Пре него што је у Енглеској објавила збирку песама *О различитим темама, религиозним и моралним* (*On Various Subjects, Religious and Moral*, 1773), коју Америка није дозволила, Филис Витли је морала да доказује своје ауторство пред властима у Бостону јер је у Америци осамнаестог века, у којој су расистички закони били на снази, било непојмљиво да једна црнкиња може имати литерарне способности. О томе сведочи документ објављен као предговор збирке у којем пише да Џон Витли, њен господар, потврђује да је Филис Витли, која је у његовом власништву, заиста написала збирку поезије. Пред осамнаест званичника у Бостону, од којих је један био Томас Хачинсон, гувернер Масачусетса, Витлијева је на суду 1772. године детаљно образлагала свој случај. Витлијеви су Филис охрабривали да пише поезију иако је у то доба било противзаконито да црнци уопште читају и пишу. Слично томе, у биографији

тога што је Филис, исто као и главне јунакиње њене драме, била жртва трансатлантске трговине робљем. Живот Витлијева⁴⁰⁰ обележила је Америчка револуција, коју је она отворено подржавала, сматрајући да Америка треба да буде независна од Енглеске⁴⁰¹, и верујући да ће Америчка револуција донети ослобођење не само „робовима Енглеске“, већ и црним „робовима Америке“. (Џејмс 2004)⁴⁰² Витлијева на суптилан начин критикује ропство у песми посвећеној Вилијаму, Ерлу од Дортмута („To the Right Honorable William, Earl of Dartmouth“, 1772) у којој наглашава да њена љубав према слободи (коју жели америчким колонијама) потиче из чињенице да је слобода још у раном детињству њој лично одузета, када је истргнута из родитељских руку и продата у ропство. У писму које је

Фредерика Дагласа наводи се да је господар Фредерика Дагласа гневно реаговао када је открио да га господарица учи читању и писању. Ту праксу је забранио са образложењем да робови, када се описмене, почињу да траже слободу. Како сам каже, то је за Фредерика Дагласа била прва лекција из аболиционизма. (Даглас 1845)

³⁹⁹ Реч је о стиховима из песме „Збогом Америко, госпођи С. В.“ („A Farewell To America To Mrs. S. W.“).

⁴⁰⁰ Биографски подаци о Филис Витли доступни су на: <http://www.poemhunter.com/phillis-wheatley/biography/>, <http://www.poemhunter.com/poem/a-farewell-to-america-to-mrs-s-w-2/>, <http://www.vcu.edu/engweb/webtexts/Wheatley/philbio.htm>, приступљено 18.11.2016.

⁴⁰¹ У песми „Краљевском височанству“ („To the King’s Most Excellent Majesty“, 1768) Витлијева је величала краља Џорџа III због тога што је укинуо уредбу о додатном опорезивању америчких колонија (Stamp Act). Касније је написала и песму „Његовој екселенцији, Генералу Вашингтону“ („To His Excellency General Washington“, 1776), којом је величала генерала Џорџа Вашингтона. Међутим, на основу тога што је у једном тренутку подржала Џорџа Вашингтона, и била на страни колониста, не може се закључити да се Витлијева слагала са америчким властима које су њу и њене црне сународнике држале у ропству.

⁴⁰² Документарни филм *Ропство и грађење Америке* приказује да су поједини робови током Револуције били на страни Енглеза зато што им је била обећана слобода у случају победе. Такође, појавиле су се бројне петиције у којима су црнци наводили идеје о слободи и једнакости које је садржала Декларација независности, и на основу тога од власти из америчких колонија тражили да буду ослобођени ропства. Све такве петиције су биле одбачене, а једну је одбацио познати Томас Хачинсон, гувернер Масачусетса, исти онај који је био надлежан када је црна песникиња Филис Витли доказивала своје ауторство. Недоследност је ишла до те мере да су колонисти у својим изјавама користили реченицу „Ми нећемо да будемо робови Енглеске“, и притом одбијали захтеве за слободу људи који, следећи исту логику, „нису желели да буду робови Америке“. Декларативно су америчке аристократе током Револуције заговарале слободарске идеје, и чак осуђивале ропство као морално зло, док су у исто време имале по неколико стотина робова на својим плантажама, и брутално их кажњавали (као што је то радио и Томас Џеферсон). Ови бели велепоседници и политичари позивали су се на филозофију Џона Лока и са страхају понављали ставове Томаса Пејна да су сви људи рођени једнаки, да сви имају право на живот, слободу и трагање за срећом. Робови који су радили по кућама слушали су ове речи њихових господара, што је оснаживало њихову веру у то да је и слобода робова могућа. Америчка револуција је резултурала писањем Устава (1787. године) али и дубоким разочарењем црнаца који су очекивали да ће ропство у потпуности бити укинута. Насупрот томе, ропство је и даље постојало, деведесет посто људи је и даље било поробљено, само је званични политички вокабулар био испуњен еуфемизмима. Како документарца показује, иако се у Уставу није користила реч „ропство“, оно је било озакоњено и овим највишим државним документом. Примера ради, писало је да „особа која дугује службу господару у једној држави не може побећи од те службе преласком у другу државу“. (Џејмс 2004)

две године касније, 1774., упутила индијанском свештенику Самсону Окому⁴⁰³ (Samson Ossum) Витлијева пише да у потпуности подржава његову осуду робовласништва и каже:

„Данас сам примила Вашу племениту и обавезујућу Посланицу, и изузетно сам задовољна Разлозима које наводите у склопу Ваше врло паметне Одбране природних права црнаца. (...) У свако људско биће Бог је усадио Закон који зовемо љубав према слободи; он не трпи угњетавање, и жуди за ослобађањем (...). Бог ће подарити слободу онда када он буде хтео и на начин који он буде желео, и дати оно што заслужују свима онима које Похлепа наводи да толеришу и поспешују Страдање своје Браће. Ово не прижељкујем да бих неког Повредила, већ да бих убедила те људе до ког невероватног Апсурда досеже њихово Понашање у којем Речи и Дела постоје као дијаметрално супротни. Није потребно бити уман као Филозоф да би увидео колико се слажу Вапај за Слободом и Настојање да се други угњетавају.“ (Витли 1774)⁴⁰⁴

Ово писмо, у којем критикује лицемерје тобожњих хришћана, Витлијева је написала у време Америчке револуције, око седамдесет година пре него што ће у *Приповести о животу Фредерика Дагласа, америчког роба* (1845) Фредерик Даглас изрећи једну од најоштријих осуда цркве, која не само да није осуђивала ропство, већ је у своје редове примала и најозлоглашеније робовласнике, а, како смо видели, и сама била власник робова. (Вилијамс 2007а) Даглас је у *Приповести* описао како је, заједно са својом многобројном породицом, у ропству живео од рођења до своје двадесете године, када је

⁴⁰³ Религијске теме су честе у стваралаштву Филис Витли. По доласку у Америку Витлијева је била покрштена и подучавана калвинизму. Она је прихватила доктрину Џорџа Вајтфилда по којој је субјективнији приступ религији могућ. Након његове смрти, овом инспиративном проповеднику написала је елегију насловљену „Поводом смрти пречасног господина Џорџа Вајтфилда“ („On the Death of Reverend Mister George Whitefield“, 1770). Савремени теолози попут Џејмса Кона (2011) ће објаснити да је за црнце (као и за саму Филис Витли), у оковима ропства, хришћанство било заправо теологија ослобођења, начин очувања вере у живот и наде у слободу, у условима крајње неслободе. То је био вид духовног опстанка, иако су намере белих робовласника биле да хришћанство употребе као средство менталног поробљавања помоћу идеја о овоземаљском бескрајном трпљењу и покоравану зарад загробне славе.

⁴⁰⁴ У оригиналу: „I have this Day received your obliging, kind Epistle, and am greatly satisfied with your Reasons respecting the negroes, and think highly reasonable what you offer in Vindication of their natural Rights. (...) In every human Breast, God has implanted a Principle, which we call love of Freedom; it is impatient of oppression, and pants for Deliverance (...). God grant Deliverance in his own Way and Time, and get him honour upon all those whose Avarice impels them to countenance and help forward the Calamities of their fellow Creatures. This I desire not for their Hurt, but to convince them of the strange Absurdity of their Conduct whose Words and Actions are so diametrically opposite. How well the Cry for Liberty and the reverse Disposition for the exercise of oppressive power over others agree I humbly think it does not require the penetration of a Philosopher to determine.“ (Витли 1774)

преко такозване Подземне железнице (The Underground Railroad) побегао на север Америке, где је ропство било укинато, али где су закони дозвољавали да одбегли робови и слободни црнци буду ухваћени и поново враћени у ропство. (Даглас 1845) О цркви која је одобравала, толерисала, и чак, својим фанатизмом, стимулисала најгнусније злочине над робовима, Даглас, као одбегли роб, пише:

„Између хришћанства ове земље и Христовог хришћанства уочавам разлику која је непремостива. (...) Ја волим чисто, мирољубиво и непристрасно Христово хришћанство, исто колико мрзим корумпирано, робовласничко, пристрасно и лицемерно хришћанство ове земље које практикује бичевање жена и крађу деце из колевки. (...) Овде црквени свештеници краду друге људе, мисионари бичију жене, а као (узорни) чланови црквене заједнице појављују се крадљивци новорођене деце. Човек који током свих претходних дана у својој руци држи бич натопљен крвљу (од удараца које је кажњеном робу задао), исти је онај који у недељу држи проповеди, и тврди да је изасланик скромног и скрушеног Исуса. Човек који плачкашки одузима сву моју зараду на крају сваке недеље дочекује ме као вођа заједнице у цркви, у недељу ујутру, да би ми показао примере исправног владања на овом свету и путеве спасења. Онај који продаје моју сестру, да би је проституисао, јавно се издаје за богобојажљивог заговорника чистоте. Онај који јавно објављује да је дужност сваког религиозног човека да чита Библију ускраћује ми право да научим да читам, право да научим да прочитам име Бога који ме је створио. Тај побожни заговорник брака је исти онај који је људе лишио свете брачне заједнице, растурио читаве породице, одвојио мужеве од жена, родитеље од деце, сестре од њихове браће. Ми чујемо лопова како у својој проповеди говори против крађе, и прељубника како осуђује прељубу. (...) Звоно аукцијских кућа за продају робова се оглашава и стапа са одзвањањем црквеног звона. А горке вапаје скрханог роба надјачавају религиозни повици његовог побожног господара.“⁴⁰⁵ (Даглас 1845)

⁴⁰⁵У оригиналу: „Between the Christianity of this land, and the Christianity of Christ, I recognize the widest possible difference. (...) I love the pure, peaceable, and impartial Christianity of Christ: I therefore hate the corrupt, slaveholding, women-whipping, cradle-plundering, partial and hypocritical Christianity of this land. (...) We have men-stealers for ministers, women-whippers for missionaries, and cradle-plunderers for church members. The man who wields the blood-clotted cowskin during the week fills the pulpit on Sunday, and claims to be a minister of the meek and lowly Jesus. The man who robs me of my earnings at the end of each week meets me as a class-leader on Sunday morning, to show me the way of life, and the path of salvation. He who sells my sister, for purposes of prostitution, stands forth as the pious advocate of purity. He who proclaims it a religious duty to read the Bible denies me the right of learning to read the name of the God who made me. He who is the religious advocate of marriage robs whole millions of its sacred influence, (...) scatters whole families, — sundering husbands and wives,

Страдање Филис Витли уклапа се и у наведену анализу америчког друштва и у осуду коју Даглас износи у говору „Шта за црнце значи Четврти јул“. Витлијева ће, упркос привидним успесима на почетку њеног стваралачког рада, након Америчке револуције бити потпуно одбачена и као песникиња и као људско биће, односно на исти начин као и њена цела, епилогом Револуције изневерена, и даље поробљена црначка заједница. Када је њен господар, Џон Витли, умро, породица ју је ослободила. Убрзо потом она се и удала за једног од малобројних слободних црнаца тог доба, Џона Питерса, који је држао малу продавницу. Да би издржавала себе и дете (јер јој је супруг доспео у затвор због дугова), Филис је као озбиљно болесна жена морала да служи по кућама и ради тешке послове. Упркос томе што је била формално слободана, њен живот није се много разликовао од живота њених поробљених сународника. Изгладнела и болесна, умрла је 1784. године, у тридесет првој години, а убрзо после ње умрло је и њено новорођенче. За објављивање друге збирке њених песама нико није био заинтересован. Овакав завршетак каријере и живота Филис Витли говори у прилог аргументу да, иако су понеки црнци могли на мах да буду 'слободнији од других', њихова слобода је била онолика колико су то белци желели да допусте. Без значајније имовине, без адекватног образовања, са врло ограниченим могућностима за уносно запошљавање, црнци су, чак и када би их власници ослободили, и даље зависили од белаца. Често су западали у дугове и због тога били хапшени, као што показује случај Џона Питерса за којег је Филис Витли била удата.

Ипак, о значају феномена „Филис Витли“ за читаву афроамеричку књижевност, али и за феминистичку критику посебно, поред Наоми Волас, пише и црна песникиња и активисткиња Алис Вокер. Она се у тексту „У потрази за баштама наших мајки“ („In Search of Our Mothers' Gardens“), из 1972. године, диви просто невероватној појави песничког генија Витлијеве, у срцу система који је у потлаченим слојевима немилосрдно гушио могућност било какве уметничке креативности. Вокерова свој есеј о Филис Витли започиње бројним реторичким питањима:

parents and children, sisters and brothers (...). We see the thief preaching against theft, and the adulterer against adultery. (...) The slave auctioneer's bell and the church-going bell chime in with each other, and the bitter cries of the heart-broken slave are drowned in the religious shouts of his pious master.“ (Даглас 1845)

„Да ли сте имали неку чукун-чукун-баку која је умрла од бича неког неугог и злобног белог гонича робова? (...) Или је можда њено тело било сломљено и приморавано да рађа децу (која су најчешће била одвајана од ње и продавана) – осморо, десеторо, двадесеторо деце, док је њена једина жеља била да у глини или камену обликује скулптуре револуционарних хероја? Како је, након толико година и толико векова, креативност црних жена уопште опстајала када је током највећег дела времена које су црнци провели у Америци њихово описмењавање било законом забрањено? А слобода да се слика, да се ваја, да се ум проширује (уметничким) делањем уопште није ни постојала.“⁴⁰⁶ (Вокер 1994: 402, 403)

Вокерова цитира збирку есеја Вирџиније Вулф *Сопствена соба* (*A Room of One's Own*, 1929) да би, као и Наоми Волас, указала на повезаност феномена као што су црно и бело ропство, односно да би истакла дуготрајност патријархалног терора и показала да је у извесном смислу положај жена-уметница које су живеле у Европи шеснаестог века био идентичан положају црне поробљене уметнице, Филис Витли, из Америке осамнаестог века. Вокерова каже:

„Вирџинија Вулф је у својој књизи *Сопствена соба* написала да су жени која се бави писањем књижевних дела две ствари неопходне: њена сопствена соба (са кључем и бравом) и довољно новца да саму себе издржава. Имајући то на уму, шта бисмо могли рећи о Филис Витли, робини, која чак ни себе није имала у сопственом власништву? О тој болесној, крхкој, црној девојци којој је понекад било потребно да њу опслужују – будући да јој је здравље често било нарушено – и коју би, да је била белкиња, сматрали интелектуално супериорном у односу на све жене и већину мушкараца у друштву у којем је живела. Вирџинија Вулф је даље писала, мислећи, не наравно на нашу Филис, 'да било која жена у шеснаестом веку која је рођена са неким великим талентом [додај „у осамнаестом веку“, додај „црна жена“, додај „рођена као роб или поробљена“] би свакако полудела, убила се,

⁴⁰⁶ У оригиналу: „Did you have a genius of a great-great-grandmother who died under some ignorant and depraved white overseer's lash? (...) Or was her body broken and forced to bear children (who were more often than not sold away from her) – eight, ten, fifteen, twenty children when her one joy was the thought of modeling heroic figures of rebellion, in stone or clay? How was the creativity of the black woman kept alive, year after year and century after century, when for most of the years black people have been in America, it was a punishable crime for a black person to read or write? And the freedom to paint, to sculpt, to expand the mind with action did not exist.“ (Вокер 1994: 402, 403)

или завршила у некој усамљеној колиби изван села, као полу-вештица, полу-чаробњак, извргнута руглу и непријатностима.⁴⁰⁷ (Вокер 1994: 404)

Како сам епиграф за ово поглавље наговештава, овај део дисертације ропство види као један од најекстремнијих манифестација културе доминације. Ако се „култура доминације“ схвати као систем који почива на владавини патријархата, онда је веома релевантна критика коју овом облику доминације изриче Вирџинија Вулф у *Сопственој соби*, као и критика коју јој Алис Вокер изриче у есеју „У потрази за баштама наших мајки“. Ставови које Вулфова и Вокерова износе у потпуности подржавају аргумент Ријане Ајслер (1988) да положај жена у патријархату заправо наликује положају свих људи које је култура доминације на разне начине поробила. Није случајност то што је Фредерик Даглас своју борбу за слободу робова проширио и обогатио феминистичким идејама, и то што су се његовом аболиционистичком покрету придружиле многе феминисткиње попут већ поменуте Харијете Џејкобс (1861), која је прва у својој аутобиографији проговорила о сексуалном злостављању црних робинја. (Џејмс 2004) О проблемима Филис Витли, која је у исто време била двоструко потлачена, и као роб и као жена, Вокерова пише:

„Будући да је покушавала да искористи своје поетске способности у свету који ју је поробио, била је (како би Вирџинија Вулф рекла) ‘толико спречавана и осујећивана у својим намерама (...), да је изгубила здравље’. Последњих година свог кратког живота, оптерећена, не само потребом да изрази свој таленат, већ и 'слободом' у беспарици и без пријатеља, са малом децом коју је морала да храни, те је била приморана да ради напорне послове, Филис је, што је сасвим очекивано, изгубила своје здравље. Занемарена, болесна од неухрањености и ко зна колико психички скрхана, Филис Витли је умрла. (...) Болешљива мала црнкиња, украдена из свог дома и своје земље и поробљена, борила се

⁴⁰⁷ У оригиналу: „Virginia Woolf, in her book *A Room of One's Own*, wrote that in order for a woman to write fiction she must have two things, certainly: a room of her own (with key and lock) and enough money to support herself. What then are we to make of Phillis Wheatley, a slave, who owned not even herself? This sickly, frail black girl who required a servant of her own at times – her health was so precarious – and who, had she been white, would have been easily considered the intellectual superior of all the women and most of the men in the society of her day. Virginia Woolf wrote further, speaking of course not of our Phillis, that "any woman born with a great gift in the sixteenth century [insert "eighteenth century," insert "black woman," insert "born or made a slave"] would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage outside the village, half witch, half wizard (...), leared and mocked at".“ (Вокер 1994: 404)

својим даровитим певањем, у земљи варвара,⁴⁰⁸ који су је ценили због чудног језика који је стварала. Твој значај се не огледа само у речима које си певала, већ и у томе што си одржавала, у толико много наших предака, *дух певања*.⁴⁰⁹ (Вокер 1994: 404, 405)

Говорећи у наведеном цитату, слично Џејмсу Кону, о страдању талентованих људи које је култура доминације унизила и претворила у робље, у коментарима о разлозима који су довели до болести песникиње Фири Витли, Алис Вокер на индиректан начин потврђује аргумент изнет у аутобиографији Фредерика Дагласа да култура доминације није спонтани облик људског деловања, већ да човек од којег се очекује да спроводи њене налоге мора прво да да буде васпитан, индоктриниран да јој се безпоговора подређује и да се покоравља њеној идеологији. Ову тезу илуструје пример првобитно љупке Дагласове господарице, Софије Олд, која га је подучавала све док није, добивши одговарајуће инструкције од свог мужа, схватила да је у односу на њега супериорна и у духу расистичких предрасуда свог времена почела да му ускраћује право на знање, које је иначе била вољна да са њим подели. Сасвим супротно њој, бели дечаци са којима се Даглас као дете дружио још нису били довољно дуго изложени култури доминације да би усвојили њене моделе понашања, па су му да научи да чита и пише свесрдно помагали. (Даглас 1845)

Фредерик Даглас је критиковао бројне угледне припаднике америчког друштва којима ни репутација ни припадност хришћанској верској заједници нису сметале да буду монструозни робовласници и трговци робљем. (Даглас 1845) Његова критика досеже и до ранијих генерација америчког естаблишмента, којима свакако припада и Џејмс де Вулф,⁴¹⁰

⁴⁰⁸ У филму Доне Рид *Сећање на богињу* (*Goddess Remembered*, 1989) америчке феминисткиње окупљене око тог пројекта истичу да Грчка није била колевка цивилизације, већ да је укидање матријархата у заједницама медитерног басена и устоличење грчког патријархата сигнализирало крај мирољубиве, егалитарне цивилизације и почетак европског патријархалног варварства. (Рид 1989) Иако робовласници своје понашање нису сматрали варварским, Алис Вокер их с правом назива синовма земље (и традиције) варвара.

⁴⁰⁹ У оригиналу: „Because she did try to use her gift for poetry in a world that made her a slave, she was ‘so thwarted and hindered by (...) contrary instincts, that she (...) lost her health’. In the last years of her brief life, burdened not only with the need to express her gift but also with a penniless, friendless ‘freedom’ and several small children for whom she was forced to do strenuous work to feed, she lost her health, certainly. Suffering from malnutrition and neglect and who knows what mental agonies, Phillis Wheatley died. (...) A sickly little black girl, snatched from your home and country and made a slave; a woman who still struggled to sing the song that was your gift, although in a land of barbarians who praised you for your bewildered tongue. It is not so much what you sang, as that you kept alive, in so many of our ancestors, the notion of song.“ (Вокер 1994: 404, 405)

⁴¹⁰ Четири деценије које су уследиле након Америчке револуције донеле су највише профита Новој Енглеској и Бристолу, у коме су доминирали Де Вулфови. Меласа са Де Вулфових плантажа на Куби превожена је Де Вулфовим бродовима до Бристола, претварана у рум у Де Вулфовим дистиљеријама, затим је рум Де Вулфовим бродовима превожен до Афике где је размењиван за робове. Робови су онда превожени до Кубе

који се као историјска личност појављује и у драми *Течна равница*. У књизи коју је о њему написала бела историчарка Синтија Местад Џонсон (Synthia Mestad Johnson) *Џејмс де Вулф и трговина робљем у Роуд Ајланду* (*James de Wolf and the Rhode Island Slave Trade*, 2014), ропство у Америци приказано је на сличан начин као и у драми *Течна равница*.⁴¹¹ У предговору књиге ауторка почетак интересовања за историју ропства на Северу везује за шездесете године прошлог века. До тада, како каже, о Северу се готово увек говорило као о расаднику аболиционизма и религиозних противника ропства. Међутим, од половине прошлог века почиње да се разоткрива другачија слика о овом делу Америке. Наиме, долази се до сазнања о кључној улози северних држава у трговини робљем, поготову Масачусетса, Њујорка и Роуд Ајланда. Луке познате по трговини робљем на Југу биле су Савана у Џорџији и Чарлстон у Јужној Каролини, док су на Северу најмасовније робови превозени до Бристола и Њупорта (у Роуд Ајланду) (Џонсон 2014: 13-14), те је веома логично то што се радња драме Наоми Волас одиграва управо у граду Бристолу.⁴¹²

Када се прича о америчком сенатору Џејмсу де Вулфу, или ти Капетану Циму (1764-1837) обично се као мрља у његовој каријери помиње убиство робиње заражене великим богињама, на броду „Поли“, 1789. године. Међутим, треба нагласити да су током периода трансатлантске трговине робљем убиства на бродовима била свакодневица, да је

где су продавани по веома високим ценама. Џејмс де Вулф је рођен као једно од петнаесторо деце Марка Антонија де Вулфа. Његова каријера је започела током Америчке револуције када се, са бродом који је био у власништву Џона Брауна, истакао у борбама против британске морнарице. Са двадесет пет година службовао је као члан посаде брода поменутог Џона Брауна који је превозио робље. Новцем од својих дневница успео је да откупи део „товара“ и стекне значајно богатство. До 1790. године имао је свој сопствени брод. Исте године оженио је Ненси Бредфорд, ћерку гувернера Масачусетса, који је био близак пријатељ Џорџа Вашингтона, чиме су богатство и моћ Џејмса де Вулфа увећани. Када је оптужен за убиство црне робиње на броду „Поли“, породица га је помоћу својих веза и познанстава заштитила, и никада није био ухапшен. Постојале су и друге стравичне приче о нехуманим поступцима Џејмса де Вулфа према робовима, али без званичних оптужби. Када је 1794. године Конгрес забранио трговину робљем (али не и ропство!), Џејмс де Вулф је помоћу својих веза и корупције успевао да заобиђе овај закон: људи блиски њему били су постављани за царинске инспекторе. Наставио је и даље да тргује робовима, илегално, кријумчарењем, све до 1807. године. Подржавао је Томаса Џеферсона и сарађивао са њим. 1812. године пиратски брод Џејмса де Вулфа учествовао је у рату против Енглеза. 1820. године изабран је за посланика у Народној скупштини Роад Ајланда, а следеће године постао је сенатор и на тој функцији био до 1825. године. Умро је 1837. године. Од његове оставштине финансирана је изградња државних школа у Роад Ајланду. Биографски подаци о Џејмсу де Вулфу и другим члановима ове робовласничке породице доступни су на сајту: http://www.warwickhistory.com/index.php?option=com_content&view=article&id=262:james-dewolf-one-of-the-great-folkq-of-bristol&catid=56:rogues-and-knives&Itemid=125, приступљено 30. 07. 2016.

⁴¹¹ Синтија Местад Џонсон као једну од референци наводи књигу Маркуса Редикера *Брод са робљем* (2008), која је Воласову инспирисала да напише драму *Течна равница*.

⁴¹² Главне бристолске улице које воде до мора прављене су да буду дупло шире у односу на остале, да би њима могао да се превезе „товар“ са мора, а такав изглед улице су задржале и до данас. (Џонсон 2014: 18)

трговина робљем дуги низ деценија била легална, да су систематски стварани услови у којима би поробљени људи сасвим сигурно умирали, било од епидемија, зараза, неухрањености, гушења, кажњавања или самоубистава. Треба такође нагласити да су тим бродовима превожена и мала деца отета од родитеља (попут Филис Витли, и још млађа од ње). Иако би већи део робова на бродовима страдао, цена преживелих била је довољна да отплати губитке и донесе огромне профите трговцима. Због тога у киднаповању, поробљавању и убијању људи професионални трговци робљем нису видели никакав проблем. Упркос злочинима које су масовно чинили над црнцима (и непослушним морнарима), људи попут Де Вулфа су уживали велики углед у америчком друштву: били су цењени политичари, власници банака, плантажа, осигуравајућих друштава, аукцијских кућа за продају робова, оснивачи универзитета. (Вајлдер 2011)⁴¹³

У првом поглављу књиге *Џејмс де Вулф и трговина робљем у Роуд Ајланду*, насловљеном „Убиство на отвореном мору“ („Murder On the High Seas“), Џонсонова наводи које је све законе Америке Џејмс де Вулф прекршио убиством робиње на броду „Поли“, и на који начин је избегао и хапшење и суђење и казну. По наводима ауторке, након Америчке револуције аболиционизам се све више ширио на Северу. Ипак, како ауторка закључује на основу бројних истраживања која је спровела, упркос овим законима, ретко када је убиство роба у пракси било кажњавано. Робовласници и трговци робљем су увек могли да оправдају убиство роба тако што би рекли да је оно било извршено из нехата, или да је роб то заслужио. Капетани бродова су готово редовно бацали живе робове у море, правдајући се да су робови заражени смртоносном болешћу угрожавали друге, или да су се робови побунили против власти на броду и због тога били кажњени. Ипак, закон је постојао, и издат је налог за Де Вулфово хапшење. (27) Морнари Томас Гортон и Џонатан Кренстон (који се као лик појављује у драми *Течна равница*) су као

⁴¹³ Честу заблуду, оличену у ставу да је расизам превасходно (био) повезан са америчким робовласничким Југом, насупрот другачијем стању на Северу, побија студија *Абонос и бриљан: раса, ропство и проблематична историја америчких универзитета* Крега Стивена Вајлдера. У овој књизи, аутора који је докторирао на Универзитету Колумбија, а сада ради као професор историје на Масачусетском технолошком институту, детаљно је објашњено не само то како су се амерички универзитети на Северу ослањали на јужњачко плантажерско ропство у финансијском смислу, већ и то како су неговали и у своје студенте усађивали расистичке идеје, који су потом одлазили на Југ и те идеје спроводили у пракси. Ти људи су постајали имућни плантажери, жестоки противници аболиционизма, као што описани случај Хенрија Вотсона, са почетка деветнаестог века, показује. Главна Вајлдерова теза, можда најјасније изражена у последњем поглављу књиге, је да академија никада није била изостављена из учешћа у спровођењу ропства у Америци. Поред цркве и државе, она је била трећи стуб цивилизације изграђене на поробљавању.

сведоци детаљно описали инцидент на броду „Поли“. (26) Оно што је уследило доказује лицемерје, селективност и корупцију америчких судова и власти, када је реч о примени закона. Читаве четири године (од 1791. до 1795. године) Де Вулф наводно није могао да буде пронађен да би му се уручио налог за хапшење. Наставио је да и даље управља својом империјом и несметано тргује робљем. (Џонсон 2014: 28)

Сусрет јунакиње Бристол са Де Вулфом, приказан у другом делу драме *Течна равница*, може се тумачити као настојање Наоми Волас да кроз критичку перспективу преузету од историчара наведених у *Сцени* (2014) историјску неправду о којој пише Џонсонова преиспита, на брехтовски начин освети, и можда промени своје читаоце и публику. Овим дијалогом, који се дешава 1837. године, Наоми Волас разоткрива лицемерје државних ауторитета у Америци деветнаестог века садржано у чину законског забрањивања трговине робљем које није сметало недодирљивим моћницима да и даље неометано отимају афричке црнце, бродовима их транспортују и препродају. У тексту драме јунаци Наоми Волас кажу:

„Де Вулф: (...) Финансирао сам осамдесет осам поморских путовања. Транспортовао сам —

Бристол: Поробио —

Де Вулф: —више од десет хиљада Африканаца. На тамо и натраг—

Бристол: (Прекида га) На тамо и натраг. Од Бристола до Западне Африке, па до Кубе. Верујем да ти се још увек врти у глави.

Де Вулф: Створио сам све што те је обликовало, укључујући и знамените музеје.

Бристол: И још увек имаш у свом власништву три најбоље плантаже на Куби.

Де Вулф: Завршено је. Трговина робљем је сада илегална.

Бристол: Али не и ропство.

Де Вулф: Био сам стуб тог трговачког заната. Убризгао сам крв у вене ове нације. Запослење. Капитал. Био сам творац законодавства.

(...)

Де Вулф: Да, био сам одговоран за њену смрт. За смрт твоје тетке. И против мене је порота суда у Њупорту у Роуд Ајланду подигла оптужницу за убиство 1791. године..

Бристол: Али си упркос томе од тада финансирао више од двадесет пет путовања везаних за трговину робљем.

(Мирно) Касапин. Оптужен за убиство. Истина. Али ниси кажњен за тај злочин.

Де Вулф: У школским учионицама ове просперитетне нације, ја служим као пример деци Роуд Ајланда!“ (Волас 2016: 95-99)⁴¹⁴

У сцени сучељавања Бристол и Де Вулфа Воласова је подсетила, исто као и Катрина Браун у документарцу *Трагови трговине робљем*, да је робовласништво чинило основу друштва, да су се, како владајући слој, тако и сиромашније грађанство, лично или посредно, окористили њиме. Такође, ова сцена показује да су робовласници толико били сигурни у своју моћ да су доносили законе за које су унапред знали да их неће поштовати. Трговцу робљем, Де Вулфу, такву сигурност је гарантовало познанство са робовласником Томасом Џеферсоном⁴¹⁵, председником Америке, аутором Декларације независности, у којој се живот, слобода и потрага за личном срећом наводе као неотуђива и богом дана права сваког човека. Томас Џеферсон, робовласник и пријатељ истакнутих трговаца

⁴¹⁴ У оригиналу:

„DE WOLFE: I financed eighty-eight voyages. I transported —

BRISTOL: Enslaved —

DE WOLFE: — more than ten thousand Africans. Back and for —

BRISTOL: (*Interrupts*) Back and forth. From Bristol to West Africa to Cuba. I expect your poor head is still spinning.

DE WOLFE: I've made all that's formed you, including edifying museums.

BRISTOL: And you still own three of the finest plantations in Cuba.

DE WOLFE: It's over. Slaving is illegal now.

BRISTOL: But not slavery.

DE WOLFE: I was the very sap and sinew of mercantile trade. I transfused lifeblood into the veins of this nation. Employment. Capital. I crafted legislation.

(...)

DE WOLFE : I was responsible for her death, yes. Your Aunt's death. And I was indicted for murder by the Newport Rhode Island grand jury in 1791.

BRISTOL: And yet, since then you've financed more than twenty-five slaving journeys.

(*Calmly*) Butcher. Indicted for murder. True. But you weren't punished for the crime.

DE WOLFE: In the school rooms of this burgeoning state, I am an example to the Children of Rhode Island!“ (Волас 2016: 95-99)

⁴¹⁵ О Томасу Џеферсону и периоду америчке историје када је он живео и владао говори документарни филм *Ропство и грађење Америке*, у другом делу насловљеном „Слобода у ваздуху“. Документарац приказује Томаса Џеферсона као истакнутог представника класе робовласника у Вирџинији, суштински контрадикторног аристократе који наглашава важност људског достојанства, док притом у потпуности занемарује чињеницу да се земља у којој живи, класа којој припада, кућа у којој живи — ослањају на људско ропство. У доба Америчке револуције квекери су ослобађали своје робове, као и многи робовласници на које су идеали Америчке револуције оставили снажан утисак, али не и Томас Џеферсон. У својој јединој књизи *Записи о држави Вирџинији* (*Notes on the State of Virginia*, 1785) он тврди да ропство представља морално и политичко зло, али такође истиче да су црнци ментално инфериорнији у односу на белце. Џеферсон је изјављивао да црнци треба да буду слободни људи, али, током обављања функције председника, по том питању ништа конкретно није учинио, и чак се залагао за то да бивши робови буду враћени бродовима у Африку. (Џејмс 2004)

робљем, не би укинуо трговину робљем и ропство зато што би тиме, у Републици, озбиљно угрозио финансијске интересе америчке аристократије. Приходи остварени на плантажама на Карибима, у јужним америчким државама, али и у фабрикама на Северу, били би на тај начин десетковани. У оваквим детаљима из живота Де Вулфа (и Џеферсона) проналазе се одговори на многа питања која Наоми Волас поставља у драми *Течна равница*, али и у осталим драмама које је написала.

Како драма *Течна равница* показује, Америчка револуција се, супротно жељама и надањима америчких црнаца, није завршила укидањем ропства и слободом за све. Међутим, како новинар Бил Мојерс (2007) подсећа, као што то чини и драма *Људи усахлих снова*, ни каснији период америчке историје, након ропства, није донео црнцима потпуну слободу. Мојерс наводи примере из новије историје и наглашава да су и за његовог живота црнци били кажњавани линчом сваки пут када би покушали да гласају, или да се возе јавним превозом, или да се по питању грађанских права на било који начин приближе белцима. Први црни ратни ветеран, повратник из Другог светског рата, који је у Џорџији отишао да гласа, био је истога дана убијен, а близу црначке цркве постављен је натпис „Први црнац који се усудио да гласа, више никада неће гласати“. Када се један други црни ветеран вратио из рата и повезао јавним превозом до куће у Јужној Каролини, возач аутобуса је, због неке занемарљиве ситнице коју је црнац урадио, зауставио аутобус и бели полицајац га је претукао до те мере да је црни војник ослепео. На суду је полицајац ослобођен „уз овације целе суднице“. Мојерс подећа да су ови немили догађаји релативно скорашња дешавања која откривају до које мере су разна кршења људских права дубоко укорењена у америчкој историји и традицији, те да је лицемерје које их је вековима прикривало такође највећи непријатељ настојањима слободоумних Американаца у САД да слобода и демократија у тој земљи коначно истински завладају. Због тога је у афроамеричкој историји од пресудног значаја тренутак када је заживео Покрет за грађанска права црнаца и слична удружења, која нису задовољна формалним укидањем ропства, већ се залажу за то да се расизам суштински искорени и укине. Историчари и уметници попут Наоми Волас их у томе свесрдно подржавају. (Мојерс 2007)

Како показује још једна студија, *Бели товар: заборављена историја британских белих робова* (2007), у Северној Америци је такозвано бело ропство постојало упоредо са очигледнијим црним ропством, још од самог почетка насељавања америчких колонија, а

било је присутно и на Карибима. Енглези ће своје „суседе“, Ирце,⁴¹⁶ превозити на Карибе и као робове их експлоатисли и кажњавати на исти начин као и црне робове из Африке, а понекад и много горе. Наоми Волас у драми *Течна равница* ову стару друштвену појаву, која се у званичним удбеницима често прикрива еуфемизмом „најамне слуге“, прати у облику у којем се она манифестовала током осамнаестог и деветнаестог века, а о њеној суштини најбоље сведочи један од јунака њене драме, Ирац Балтазар. Кроз Балтазаров опис присилног регрутовања морнара проговара свест Наоми Волас о постојању дискриминације која се не базира само на боји коже, нити на теорији о раси. Саосећајући са морнарима, Балтазар овако суминара њихове судбине:

„Једног дана, док је седео у малој цркви са породицом, без и једне паре, али чист, одвукли су га и угурали на брод. Два дана касније, плутао је по мору, без лица које је разнела топовска граната. Још увек у одећи за цркву. Шибао је по наређењу, да не би и сам био ишибан. Храна за ајкуле. Пловио сам са свима њима. Пуки резервни делови. Дивљи, сиромашни, уплашени, злобни. Моја браћа.“ (Волас 2016: 37)⁴¹⁷

Како аутори студије *Бели товар* Мајкл Волш и Дон Џордан истичу, у једном разговору поводом ове тада још необјављене књиге, британске власти су, не само Ирце, већ и своје сопствене сиромашне сународнике отимале и слале у британске колоније у Америци, Канади и Аустралији. На овај начин су у Америци и другим колонијама завршавала деца

⁴¹⁶ У критичком тексту о књизи *Бели товар*, насловљеном „Робови који су временом заборављени“ („The Slaves That Time Forgot“, 2015) аутор Џон Мартин осврће се на део ове књиге који се тиче ирских робова у Америци и Карибима, чију судбину покрива и драма *Течна равница*. Из књиге *Бели товар* Мартин цитира запањујуће статистичке податке: након гушења Побуне Ираца из 1641. године, петсто хиљада (500 000!) је побијено, а триста хиљада (300 000!) Ираца продато као робље. Педесетих година седамнаестог века сто хиљада ирске деце (100 000!) продато је као робље и отпремљено бродовима на плантаже Новог света. Већина је у колонијама умрла у року од годину дана, тврде аутори Волш и Џонсон. (Мартин 2015) Позната певачица ирског порекла, Шинејд О’Конор, чита у једном видео прилогу на Интернету из књиге Џека О’Брајена *Британска бруталност у Ирској (British Brutality in Ireland, 1989)* и у својим коментарима истиче да су Ирци вековима под влашћу британске империје живели и радили као робови, још пре него што су Британци почели да колонизују Америку. И студија *Бели товар* сведочи о томе да је однос британских власти према Ирцима све време био бруталан, а посебно у периоду грађења америчких колонија, када су из позиције робова на својој земљи премештени у позицију робова у туђини. Ирци су били, дакле, „црнци Енглеске“, још пре него што је почела трговина људима из Африке.

⁴¹⁷ У оригиналу: „One day he’s sitting in a wee church with his family. Without a coin, but clean. And then he be dragged out, slapped on a ship, and two days later he’s chin down in the sea, face gone to a cannon ball. Still in his Sunday suit. (...) Flogged anyone he was told to flog, lest he take a turn as whipping post. (...) Shark meat. I sailed with all of them. Just spare parts. And each brute, penniless, scared and mean. My brethren.“ (Волас 2016: 37)

са улице, бескућници, проститутке, али и људи који су подлегли утицају снажне пропаганде и гајили наде да ће у такозваном Новом свету успети да остваре „амерички сан“.⁴¹⁸ Ови људи су у пракси постајали робови, а не некакви слободни (најамни) радници који својевољно склапају уговор о раду, тврде аутори књиге *Бели товар*, наводећи примере сурове експлоатације (често до смрти), злостављања и кажњавања. Аутор Џојс Хор Чунг Лау (Joyce Hor-Chung Lau), у позитивном приказу ове књиге за *Њујорк тајмс*, насловљеном „Господар и слуга“ („Master and Servant“) говори о суштини „белог ропства“ које су Волш и Џордан приказали, о суштинским разлозима за ове масовне миграције. Наиме, он јасно предочава да су у дубоко класном друштву морали да буду одстрањени сви људи које су „елите, заслепљене похлепом и ароганцијом“ сматрале „отпадом друштва“, „сви који нису били по мери виших класа“. (Чунг Лау 2008) У овом приказу Чунг Лау каже:

„Ропство означава положај сваког човека који је купљен и продат, који је окован ланцима и злоупотребљаван, било да је то трајало једну деценију или читав живот. Многи први досељеници су умрли много пре него што се период на који су унајмљени завршио, или доживели да ниједан суд неће пресудити у њихову корист када власници не одрже дато обећање. И многи никада нису достигли амерички сан којем су стремили. (...) Ова живописна књига казује приче са обе стране Атлантика. Она осуђује и америчке плантажере и енглеску елиту, који су били заслепљени похлепом, охолошћу и жељом да се ослободе ‘друштвеног отпада’. Једна од ужасних епизода коју приказује ова књига односи се на чињеницу да су међу првима који су послати у Америку, 1619., била деца са улице, старости између 8 и 16 година. Ова трговина робљем, за коју аутори тврде да је често у јавности била „обавијана рухом хуманитарности“, касније се проширила да би обухватила и просјаке, Цигане, проститутке, дисиденте, осуђенике, и све оне који нису били по мери виших друштвених класа. (...) Упркос томе што је *Бели товар* књига добро поткована доказима и фуснотама (...), она не личи на суво академско штиво. Цитати из писама из 17. и 18. века књизи дају аутентичност и уверљивост. (Примера ради), одломци из тестамената

⁴¹⁸ Такви транспорти били су устаљена пракса од почетка седамнаестог века па све до осамнаестог, 170 година, све до Америчке револуције. Након Револуције транспорт су преузели пиратски бродови који су наставили да шверцују људе из Енглеске. Постојала је и група професионалних киднапера који су крали и отимали људе са енглеских улица, утоваривали их у бродове и транспортовали за Америку. (Волш, Џордан 2007)

говоре о томе како су беле слуге биле преношене у оквиру наследства заједно са стоком и намештајем.⁴¹⁹ (Лунг Чау 2008)

Долази се до закључка да се носиоци власти нису задовољили само тиме што су људе сатеривали на маргину друштва, и приморавали их да буду просјаци, бескућници, проститутке, незбринута деца на улицама, већ су смислили и стратегију како да од њих и њихове беде профитирају. Сиромашни људи нису својом вољом били „на дну“ (о чему говори пример занемарене деце која сасвим сигурно нису својом вољом остала без родитеља и дома), већ их је систем до дна довео, а онда се њиховом беспомоћношћу окористио.⁴²⁰ Још већа трагдија везана је за чињеници да су жртве оваквих појава често несвесно интернализувале међуљудске односе којих су биле део и понављале обрасце понашања својствене поретку доминације чим би се указала прилика да буду у контакту са неким ко је од њих слабији или друштвено беспомоћнији.

⁴¹⁹ У оригиналу: „Slavery applies to any person who is bought and sold, chained and abused, whether for a decade or a lifetime. Many early settlers died long before their indenture ended or found that no court would back them when their owners failed to deliver on promises. And many never achieved freedom or the American dream they were seeking. (...) This vividly written book tells the tale from both sides of the Atlantic. Its condemnation is aimed at both American planters and the English elite, who were blinded by greed, arrogance and a desire to get rid of their “society’s sweepings.” Horribly, one of the first groups sent to America was made up of street children, ages 8 to 16, who arrived in 1619. This slave trade, which the authors say was often “dressed up in bright humanitarian clothes” for the public, later extended to beggars, Gypsies, prostitutes, dissidents, convicts and anyone else who displeased the upper classes. (...) “White Cargo” is meticulously sourced and footnoted (...), but it is never dry or academic. Quotations from 17th- and 18th-century letters, diaries and newspapers lend authenticity as well as color. (For example), excerpts from wills, stating how white servants should be passed down along with livestock and furniture.“ (Лунг Чау 2008)

⁴²⁰ Пракса Британије да извози децу у своје колоније, и да их тамо изабљује и злоставља, започета у седамнаестом веку, настављена је и у каснијим вековима, а о њеном постојању у двадесетом веку говори филм *Поморанце и сунце* (*Oranges and Sunshine*, 2011) Џима Лоуча (Jim Loach). Овај играни филм, који се базира на истинитим доказима које је сакупила социјална радница Маргарет Хамфриз (Margaret Humphreys), сведочи о томе да су до пре само четири деценије власти у Енглеској одузимале децу од сиромашних људи и смештале их у домове. Представници власти говорили су деци да су им родитељи мртви (а родитељима да су им деца умрла, или усвојена негде у Британији), и обећавали им поморанце и сунце када су их одводили у сиротишта у Аустралији (педесетих и шездесетих година прошлог века 130 000 деце је на овај начин пребачено у британске колоније). Како филм приказује, кроз сећања жртава који су сада одрасли људи, у овим сиротиштима деца су живела са свештеницима који су их изабљивали и сурово кажњавали, а познати монашки ред „Хришћанска браћа“ (Christian Brothers) био је озлоглашен и по томе што је децу и сексуално злостављао. (Лоуч 2011) Филм говори у прилог бројним закључцима важним за ову тезу — да ропство није постојало само у Америци, да робови нису били само црнци, и да су (бели) робови постојали (и постоје) и у двадесетом веку. Све ове чињенице појављују се у драми *Течна равница*, али и у другим драмама Наоми Волас.

Имајући ове податке у виду, може се рећи да Наоми Волас сасвим оправдано критикује фабриковану супериорност сиромашних белаца над црнцима у Америци. У овој драми та се критика односи на понашање сиромашног белог морнара Кренстона, а у драми *Људи усахлих снова* на белог неписменог радника Корбина. Кренстон одбегле робиње Демби и Ацуу види искључиво као пут до профита, а не као људска бића која су му умногоме слична. Осим тога што се поводи за идејом да може да искористи Демби и Ацуу да би дошао до новца, Кренстон Ацуу злоставља и сексуално⁴²¹, пошто је то била уобичајена и некажњива пракса белих мушкараца, од које ни Томас Џеферсон није зазирао.⁴²² Док Кренстон некритички верује у своју надмоћ, видели смо да Балтазар, који је такође убоги морнар, схвата да су сиромашни белци често подједнако злостављани као и црни робови.⁴²³ Паралела са драмом *Људи усахлих снова* је сасвим умешна. Судбина присилно регрутованог морнара Кренстона би свакако задесила и Корбина да је живео 1791. године, и не разликује се много од оне коју он доживљава 1932., уцењен, експлоатисан, обесправљен, злоупотребљен, приморан да се окрене против оних који су му у животу помогли и који су му, по страдању и неправди коју трпе, исти.⁴²⁴

Да је овај недостатак саосећања код белих сиромашних људи последица вековима усађиваног расизма према црнцима, а не део њихове суштинске природе, свесни су Наоми Волас, Хауард Зин, Мартин Лутер Кинг, Робин Кели, Питер Речлеф, као и многи други аутори на које се ова дисертација осврће. Због тога Наоми Волас покушава да уз помоћ истина које приказују њени позоришни комади у публици и читаоцима пробуди потиснуту емпатију, и упути их ка „столу братства“, без којег је, како је Мартин Лутер Кинг предочавао (1963в), немогуће изградити бољу и праведнију будућност. Позоришна техника коју у ту сврху Воласова најчешће користи је, као што смо већ показали на разним примерима, техника замене улога, током које мање-више привилеговани остају без (до

⁴²¹ Таквим једним чином Кренстон постаје отац детета које се рађа Демби и Ацуи. Смртно повређена Ацуа је довољно дуго поживела у коми на броду да би морнари неком врстом ‘операције’ могли да изваде новорођенче, и, пошто већ нису могли мајку, спасу њено дете, Бристол. (Волас 2016)

⁴²² О односу Томаса Џеферсона према робињи Сали постоје бројне књиге и филмови. Пажње вредан је сјајан роман *Преступна година* (*Leap Year*, 1989) Американца Стивена Ериксона.

⁴²³ О принудном регрутовању белих морнара пише и Маркус Редикер у поменутој књизи *Брод са робљем: људска историја* (2008).

⁴²⁴ Филм *Мејтван* (*Matewan*, 1987), који је режирао Џон Сејлс (John Sayles), бави се управо овим проблемом, користећи историјске догађаје из 1920. године када су се бели сиромашни и изабљивани рудари из градића Мејтван, у Западној Вирџинији, заједно са подједнако експлоатисаним црнцима, сукобили са детективима које је унајмила рударска компанија „Stone Mountain Coal Corporation“ за коју су радили.

тада) неприкосновеног ауторитета и бивају суочени са (до тада) потлаченима. Када Кренстон, након што су му Демби и Аџуа спасиле живот, гласно прокоментарише да они / оне, као два одбегла роба, сребра и злата вреде, па и физички опипава Аџуу попут искусних трговаца робљем, Демби и Аџуа, као по договору, започињу следећи ритуал замене улога:

„Аџуа: Стискају јако да пронађу 'дефекте'. Које треба 'пажљиво избећи'. (Кренстон покушава да се ослободи али она не допушта.)

Кренстон: Пусти ме. (Аџуа и Демби, истовремено, подижу комад ланца са дока, заповедајући Кренстону да буде тих. Круже око њега. Кренстон је миран, сада у пасивној улози. Нешто у њиховом опхођењу га плаши и не дозвољава му да се опире. Аџуа проверава капке на његовим очима. Он то покорно дозвољава.)

Аџуа: Катаракта у очима? То не ваља. (Аџуа пљује на Кренсонову руку да би очистила кожу.) Жутица. Није добро.

Демби: (Придружује се) Значи да му је опште стање лоше. Сигурно је болестан. (Демби цена Кренстонову кошуљу.) Пупак му вири? Стомак му је увучен, умреће од глади. (Сада га обе окружују и прегледају.)

Аџуа: Имаш криве ноге? (Одмахивањем главе Кренстон нервозно пориче.) Онда ми то покажи. Скачи.

Демби: Скачи, кучкин сине! (Одмахивањем главе Кренстон пориче.) Скачи или ћу те исећи. (Кренстон поскаче, једанпут, двапут.)⁴²⁵ (Волас 2016: 19-20)

Када делимичним престанком Кренстонове амнезије сазнају да је он био члан посаде на броду „Поли“ на којем је Аџуина сестра убијена, Демби и Аџуа крећу да убију Кренстона, бацајући га у море. То се, међутим, не догађа, јер их прекида управо Балтазар,

⁴²⁵ У оригиналу: „ADJUA: They squeeze hard to find ‘the defects’. To be ‘carefully avoided’. (Cranston tries to pull away but she hangs on.)

CRANSTON: Get off me. (Adjua and Dembi, simultaneously, pick up a piece of chain from the dock and threaten Cranston to be silent. They circle him. Cranston is quieted, passive now. There is something about their manner that makes him afraid to resist. Adjua checks under his eye lids. He submits.)

ADJUA: Film in ye eyes? That’s bad. (Adjua spits on Cranston’s arm and cleans the skin.) Yellow skin. Niet goed.

DEMBI: (Joining her.) Means his humors are rotten. Surely means the sickness. (Dembi slaps open Cranston’s shirt.) Navel sticking out? His stomach’s backwards and prone to starve. (Now Cranston is being inspected and circled by both of them.)

ADJUA: You got bandy legs, ja? (Nervous, Cranston shakes his head ‘no’.) Then show me. Springle!

DEMBI: Jump, you bastard! (Cranston shakes his head ‘no’.) Jump or I’ll cut you. (Cranston jumps up and down, once, twice.)“ (Волас 2016: 19-20)

припадник Уједињених Ираца, који их обавештава да је Кренстон себе искупио сведочењем на суду против Капетана Де Вулфа. О морнару Балтазару у драми *Течна равница* не знамо много, знамо да чита и рецитује стихове Вилијама Блејка, да су му Енглези извадили око, да је због свега што су урадили њему и његовом народу огорчен, и да је припадник Друштва Уједињених Ираца, основаног 1791. године, оне године када се одвија радња првог дела драме *Течна равница*, и седам година (1798. године) пре познате Побуне Уједињених Ираца, инспирисане Америчком и Француском револуцијом, вером да се и Ирци могу ослободити енглеске владавине, као што су то успели да ураде Американци. Побуне које су се дешавале у Ирској, током седам стотина година енглеске опкупације, доказују тезу Наоми Волас да је у суштини поробљених људи потреба да, пре или касније, пруже отпор неправди и деградацији и ослободе се ропства и свеколике културе доминације која на ропству почива.

Таква потреба мотивисала је многе Ирце. У песми *Помор од глади (Famine, 1994)* и током приказа књиге *Британска бруталност у Ирској* на Интернету, ирска певачица Шинејд О'Конор⁴²⁶ подсећа на злочине које су Енглези починили током колонизације Ирске, наводећи у својој песми да се из Ирске храна извозила за Енглеску за време Велике глади (1845-1852) и да је до помора Ираца дошло, не зато што хране у Ирској није било, већ зато што је закон колонизатора налагао да покорени народ сме да једе само кромпир, који је, стицајем околности, због разних природних непогода, у неколико наврата у попуности страдао. Енглезима није падало на памет да промене устаљену колонијалну праксу и дозволе Ирцима да се спасу смрти тако што ће појести храну која је предвиђена за извоз⁴²⁷. О'Конорова истиче да је, поред физичке колонизације која се ближила геноциду, у току била и културна колонизација. Енглески научници су се трудили да докажу да су Ирци и физички и по својим менталним капацитетима слични инфериорним

⁴²⁶ У поменутом приказу књиге Џека О'Брајена *Британска бруталност у Ирској* Шинејд О'Конор говори о подршци Католичке цркве британском краљу за колонијално освајање Ирске у дванаестом веку, као и о саветовању становништва да трпи и да уредно плаћа дажбине током „Велике глади“. Оваква пракса цркве током периода британског колонизовања Ирске може објаснити због чега је Шинејд О' Конор на једном свом телевизијском наступу уживо (*Saturday Night Live, 1992*) јавно поцепала фотографију са ликом римокатоличког папе.

⁴²⁷ Слична колонијална пракса примењивана је и у Индији, где је крајем деветнаестог века скоро 29 милиона људи умрло од глади док је у то време Енглеска из те земље пребацивала на своје острво рекордну количину индијског жита и принча. Види текстове Џорџа Монбиота „Како Британија пориче своје холокаусте“ („How Britain Denies its Holocausts“) и „Холокауст који одбијамо да видимо“ („The Holocaust We Will Not See“), објављене у *Гардијану* 2005. и 2010. године.

црнцима; забрањивали су им да користе сопствени језик, искорењивали их забрањујући им да негују свест о свом идентитету и о својој историји. Због тога О'Конорова напомиње да се Ирци морално разликују од својих освајача и истиче да је Ирска пре освајања била матрифокална заједница заснована на принципима који нису били својствени култури доминације. (О'Конор 1994а, О'Конор 1994б) Прича о култури доминације се, дакле, приказом односа Енглеца према Ирцима, преусмерава са црних на беле робове, са Америке на Европу, на место где је ова култура настала и одакле је почела да се шири на друге континенте, онако како Марија Гимбутас, Ријана Ајслер и други археолози и антрополози у својим истраживањима показују.

Поред ирских побуна против енглеских колонијалиста, Воласова у драми *Течна равница* пише и о Хаићанима који су пружили отпор француском колонијализму. Први чин драме одвија се 1791. године, када почиње Хаићанска револуција, па је сасвим природно да се у драми спомињу војсковође Тусен Лувертир (1743-1803)⁴²⁸ и Жан-Жак Десалин (1758-1806), предводници Хаићанске револуције којом је укинута ропство на Хаитију. О истом догађају писали су и други⁴²⁹. Драму у три чина, насловљену *Тусен Лувертир* (1934), написао је и Ц. Л. Р. Џејмс, један од аутора чији значај Наоми Волас истиче у часопису *Сцена* (2014). Славни историчар Џејмс је био црни марксиста са Кариба (Тринидада), који се у Лондон преселио тридесетих година двадесетог века, када је његова драма први пут и приказана. Године 1938. овај писац је написао и историјску студију *Црни Јакобинци: Тусен Лувертир и Револуција у Санто Домингу (The Black Jacobins: Toussant L' Overture and the San Domingo Revolution)*. Осим Ц. Л. Р. Џејмса, као што је већ напоменуто, студију о Тусену Лувертиру написао је и Карибљанин Еме Сезер. Кариби су били расадник побуна и

⁴²⁸ У опису јеног скоријег филма о Тусену Лувертиру и Хаићанској револуцији, насловљеног *Једнакост за све: — Тусен Лувертир и Хаићанска револуција* (2009), редитеља Нолада Вокера, пише: „Била је то једина успешна побуна робова у историји, која је објединила главне вредности Француске револуције — слободу, једнакост и братство - и користила их за стварање прве црначке републике на свету. Променила је правац и развој колонијалних економија и довела до преласка територије Луизјане из француских у америчке руке. Мало ко се данас сећа Хаићанске револуције, покрета који многи сматрају оригиналним извориштем универзалних људских права. Та револуција је у историјским књигама остала скрајнута у односу на француску, америчку или совјетску. Била је својеврсни ураган који је, на крају 18. и почетку 19. века, одувао робовласнике на плантажама на југу Америке и послужио као надахнуће робовима и аболиционистима широм света“. (Вокер 2009)

⁴²⁹ Види драму Хајнера Милера *Задатак: сећање на Револуцију (Der Auftrag: Erinnerungen an eine Revolution, 1979)*, као и текст о присуству Хаићанске револуције у немачкој књижевности „Црнаштво у књижевности Источне Немачке: Ана Сегерс, Хајнер Милер и Хаићанска револуција“ („Negritude in East German Literature: Anna Seghers, Heiner Müller, and the Haitian Revolution“, 2011) аутора Џона Пизера (John Pizer).

револуција зато што су били место где су црни робови даноноћно радили на плантажама европских и америчких колонизатора и место са којег су продавани даље у ропство, широм Северне и Јужне Америке. Зато је осврт Наоми Волас на Карибе и на револуције које су се тамо догађале основан и веома актуелан. И главна јунакиња драме, Ацуа, прво је, као отеловљење ове приче, из Африке доведена бродом до Кариба, па тек онда до Бристола у САД.

У контексту тврдње Наоми Волас изречене у интервјуу за часопис *Сцена* – да је једна од основних одлика људског бића потреба за пружањем отпора угњетавању – битно је напоменути да се Хаићанска револуција завршава 1804. године, исте године када почиње Српска револуција, Први српски устанак. То, као и у случају Ираца, показује да су жртве културе доминације били многи народи, међу којима и Срби који су пет векова живели под окупацијом Отоманског царства, о чему је у својим делима писао српски нобеловац, Иво Андрић. Историја Срба, Ираца, Хаићана, и америчких црнаца потврђује тезу Наоми Волас да, без обзира на степен угњетавања, без обзира на то колико дуго угњетавање траје, суштина људског бића јесте да се против њега у једном тренутку побуне. Исто убеђење навело је и Жана-Жака Русо да у делу *Друштвени уговор* (*Le contrat social*, 1762) каже да сматра сасвим неподношљивом чињеницу да се човек рађа слободан, а да је ипак свуда у свету у ланцима. (Русо 2011) Побуне против оваквог стања су, како историја показује, неминовне и због тога што је, како сматрају Ријана Ајслер и Ерих Фром, искуство живота у слободи и равноправности, карактеристично за матрифокална друштва, оставило незаборавног трага у људском колективном сећању и људској свести. У том духу, кустос винчанског музеја Драган Јанковић упорно позива у својим предавањима на „повратак у будућност“, зато што и он поштовање принципа на којима су почивале егалитарне мирољубиве матрифокалне заједнице које славе живот и креативност сматра јединим путем који нас може довести до тога да будућност уопште и имамо. (Атић 2016)

Да би до истинске промене дошло, повратак тим принципима мора бити аутентичан. Вредно је као опомену истаћи да се Француска револуција, која је започела свргавањем и убиством краља, завршила довођењем императора на власт, али и да су скоро све друге револуције биле изневерене зато што су се прокламоване револуционарне идеје о слободи, братству и јединству често само козметички површно калемиле на стару

непромењену идеолошку матрицу културе доминације. Проблем није решен па су и даље сви поробљени људи и народи изложени историјском ризику да се њихова борба за слободу заврши добитком само привидне слободе. На то су у својим анализана и у својим делима упозоравали Еме Сезер (1966), Август Вилсон (2003), Даглас Блекмон (2008), а у својим историјским студијама и бројни историчари и други аутори наведени у овој дисертацији.

О Карибима осамнаестог века, на којима су Тусен Лувертир и Жан-Жак Десалин били приморани да се ратом боре против поробљивача, писао је и Џон Стјуарт Кугоано, у делу *Мисли и осећања о злом и поквареном бизнису изграђеном од ропства и трговине људском врстом* (*Thoughts and Sentiments on the Evil and Wicked Traffic of the Slavery and Commerce of the Human Species*, 1787). Воласова у драми *Течна равница* цитира Кугоана који каже „Људи који сеју уништење и поробљавају људе не могу бити хришћани, зато што је хришћанство систем љубави“ (наведено у Волас 2016: 53)⁴³⁰. Живот овог црног роба и аболиционисте⁴³¹ обележила су три континента: Африка, Латинска Америка и Европа, а са најсуровијим обликом ропства био је суочен на карипском острву Гренада.⁴³² Кугоано је искористио своје образовање (и слободу коју му је, као и у случају Фелис Витли, господар из Енглеске подарио) да проговори о положају робова широм света, да осуди робовласнички систем и покрене кампању за његово укидање, поткрепљујући је аутобиографским примерима и искуствима. У Лондону је Кугоано објавио поменути аутобиографски текст и успоставио везе са другим црним аболиционистима као што су Оладох Еквијано и Игњацијус Санчо. Врло је индикативно да се након објављивања измењеног издања *Мисли и осећања*, 1791. године, Кугоану губи сваки траг. У приповести свог живота Кугоано каже:

⁴³⁰ У оригиналу: „The destroyers and enslavers of men cannot be Christians, for Christianity is the system of love“ (Волас 2016: 53)

⁴³¹ *Приповест о поробљавању Отобаха Кугоана, пореклом из Африке* (*Narrative of the Enslavement of Ottobah Cugoana, a Native of Africa*), која садржи одломке из *Мисли и осећања*, објављена је 1825. године, као додатак збирци *Спомен црнцима; или, Аболиционистички катехизам; од аболиционисте* (*The Negro's Memorial; or, Abolitionist's Catechism; by an Abolitionist*).

⁴³² Кугоано је рођен је 1757. на територији данашње Гане у Африци, четири године пре Фелис Витли. Као једна од жртава трансатлантске трговине робљем, тринаестогодишњи Кугоано је неколико месеци провео на Карибима. Пуком срећом завршио је у власништву енглеског господара који га је одвео у Енглеску и хуманије се опходио према њему него гоничи робова на плантажи на којој је претходно радио. (Кугоано 1787)

„Украден сам и одведен из моје домовине као веома млад дечак, са још осамнаест или двадесет других дечака и девојчица док смо се играли у пољу. (...) Неколико великих грубијана су нас напала, и рекла да смо нешто згрешили против њиховог господара, и да за то морамо да одговарамо. (...) Неки од нас су покушали да побегну, али узалуд, јер су одмах употребили сабље и пиштоље. (...) Наставили смо да путујемо. (...) Након што су ми наредили да изађем (из просторије у којој смо држани као заробљеници), видео сам мноштво мојих јадних сународника како иду два по два, са рукама у лисицама, на леђима. Спровео нас је водич, и када смо стигли у замак, питао сам водича због чега смо доведени ту, а он је рекао да бисмо научили како живе бели људи.“⁴³³ (Кугоано 1787)

Опис положаја робова на плантажама шећерне трске у Гренади, који Кугоано даје, поткрепљује тезу Хауарда Зина да се ниједан облик ропства у свету не може упоредити са ропством које је постојало у Америци, а понајмање ропство које је постојало у Африци. Кугоано каже:

„Сећање на ужасно заробљеништво и страховито ропство у којем сам живео око осам или девет месеци, без наде у ослобођење, посматрајући најужасније сцене патње и суровости, гледајући како моје јадне другове често немилосрдно бичују, и такорећи, за најбезначајнији преступ секу на делове, нагони ме да дрхтим и плачем. (...) Због тога што су појели парче шећерне трске, неке од њих су на најсуровији могући начин бичевали, или их ударили по лицу да би им избили зубе. (...) Неки су ми рекли да су им извадили зубе за пример, да би спречили остале да убудуће покушају да једу трску. (...) Међутим, морам да признам, на сву срамоту мојих сународника, да сам првобитно киднапован и издат од стране људи који су били исте боје коже као и ја, и који (због тога) представљају примарни узрок мог изганства и ропства. Али, уколико не би било купаца, не би било ни продаваца. Колико могу да се сетим, неки од Африканаца у мојој земљи јесу имали робове, које су освојили у рату, или поробили због дугова; али њих су добро чували, добро хранили, и према њима су се лепо опходили. (...) Могу са сигурношћу да тврдим да су сво сиромаштво и беда у

⁴³³ У оригиналу: „I was early snatched away from my native country, with about eighteen or twenty boys and girls, as we were playing in the field. (...) Several great ruffians came upon us suddenly, and said we had committed a fault against their lord, and we must go and answer for. (...) Some of us attempted in vain, to run away, but pistols and cutlasses were soon introduced. (...) We travelled on. (...) After I was ordered out (...), I saw many of my miserable countrymen chained two and two, some handcuffed, and some with their hands tied behind. We were conducted along by a guard and when we arrived at the castle, I asked my guide what I was brought there for, he told me to learn the ways of the browflow, that is, the white-faced people.“ (Кугоано 1787)

којима су живели неки становници Африке далеко инфериорни у односу на ситуацију са којом су се ти исти људи суочили на Западноиндијским острвима где гоничи робова немају поштовања ни према божјим законима, ни према живитима људи са којима живе.⁴³⁴(Кугоано 1787)

Допринос Кугоана, као и познатих аутобиографских писаца и аболициониста Фредерика Дагласа и Харијете Џејкобс, састоји се, не само у томе што су у својим аутобиографским делима описали и оголили ропство до најситнијих детаља, већ и у томе што су побили све аргументе којима су робовласници овакав систем доминације оправдавали. У аутобиографији Кугоано не побија само тврдње европских робовласника да су Африканци потекли из сродног система ропства, већ и тезу о постојању било какве искрене религиозности код гонича робова. На тај начин Кугоано се приближава ставовима Џејмса Кона и Фредерика Дагласа, који је у својој *Приповести* забележио да су у хришћанству робовласника и хришћанству робова садржане две опречне религије.

Исти став је о хришћанству и робовласништву имао и легендарни Вилијам Блејк. У драми *Течна равница* јунакињу Бристол непрекидно уходе „духови“⁴³⁵ прошлости, а у једном тренутку и дух Вилијама Блејка. У првом делу драме *Течна равница* јунак Балтазар цитира стихове из Блејкове песме „Очачар“ и књиге *Америка: пророштво (America: a*

⁴³⁴ У оригиналу: „Being in this dreadful captivity and horrible slavery, without any hope of deliverance, for about eight or nine months, beholding the most dreadful scenes of misery and cruelty, and seeing my miserable companions often cruelly lashed, and, as it were, cut to pieces, for the most trifling faults; this made me tremble and weep. (...) For eating a piece of sugar-cane, some were cruelly lashed, or struck over the face, to knock their teeth out. (...) Some told me they had their teeth pulled out, to deter others, and to prevent them from eating any cane in future. (...) But I must own, to the shame of my own countrymen, that I was first kidnapped and betrayed by some of my own complexion, who were the first cause of my exile and slavery; but if there were no buyers, there would be no sellers. So far as I can remember, some of the Africans in my country keep slaves, which they take in war, or for debt; but those which they keep are well fed, and good care taken of them, and treated well. (...) But I may safely say, that all the poverty and misery that any of the inhabitants of Africa meet with among themselves, is far inferior to those inhospitable regions of misery which they meet with in the West-Indies, where their hard-hearted overseers have neither Regard to the laws of God, nor the life of their fellow-men.“ (Кугоано 1787)

⁴³⁵ У драмама Воласове појављује се мноштво духова: Вијетнамка Лу Минг, као жртва масакра из 1968., душа поручника Вилијама Калија (у драми *У срцу Америке*), млада радница која је умрла 1911. у пожару у фабрици текстила „Triangle Shirtwaist Factory“ на Менхетну и дух Кобасичара, америчког тајкуна који је међу првима успоставио стандарде у индустрији паковања мяса (у драми *Град кланица*), затим дух архитекте Шлома Гур-Геровског (1913-2000) који је изумео модел ционистичких насеља у Палестини, а такође и дух младог израелског војника Јувала који је, након што је устрељен снајпером, умро у рукама Палестинке Ум Хишам (у драми *Доба невиности*). У драми *Један краћи дремеж*, Башир, студент са Универзитета у Бејруту, појављује се након што је умро у израелском бомбашком нападу. У драми *Људи усахлих снова* Тајс Хоган, црни вођа Комунистичке партије, којег су власти у Алабами убиле, долази из другог света, као дух, да исприча своју животну причу. (Камингс, Ебит 2013: 13-14)

Prophesy, 1793), да би се овај песник и аболициониста касније и сам појавио на сцени као дух, и проговорио у дијалогу са Бристол. Блејк у драми симболизује дух аболиционизма, али слови и као духовни покретач борбе за универзално ослобађање, не само од црног и белог ропства, већ и од назадних религијских учења и предрасуда. Пошто је био сведок неправди и дискриминација нижих класа у самом енглеском друштву, Блејку није било тешко да саосећа и са робовима. У следећим стиховима из књиге *Америка: пророштво*, наведеним у драми *Течна равница*, Блејк недвосмислено заговара укидање ропства када каже:

„Када се њихови ланци & окови покидају; / Нека намучени робови напусте
воденице, и ка пољима слободни отрче: / Пустите их да, на светлости дана, свој поглед,
насмејани, упере ка небу.“⁴³⁶(наведено у Волас 2016: 29)

Блејк је своје незадовољство енглеским друштвом јасно исказао и у песми „Лондон“ (1794), а у следећим стиховима из песме „Ојачар“ (1789), које такође у драми казује Балтазар, садржана је осуда такозваног белог ропства које је у Енглеској постојало у осамнаестом веку, у периоду када се и дешава радња драме *Течна равница*:

„Смирио се, али исте ноћи те,
Сан му донесе стравичне слике;
Ојачара хиљаде, Дик, Нед, Џо и Џек,
У сандуцима мртвачким заувек.“ (Блејк 2004: 21)

Многобројне су сличности између робова у Америци и енглеске деце о којој Блејк пише у песми „Ојачар“, те се стога ови стихови сасвим оправдано појављују у драми *Течна равница*. На почетку монолога малог димничара сазнајемо из његове потресне и запањујуће биографије да му је мајка умрла и да га је отац након тога продао. Сазнајемо, такође, да он није једини дечак који се ојачарским послом бави, да је, како сам каже, на хиљаде деце, и „Дик и Џо, и Нед и Џек“, упрегнуто да обавља један од најтежих,

⁴³⁶ У оригиналу: „When their bonds & bars are burst;/ Let the slave grinding
the mill, run out in the field:/ Let him look up into the heavens & laugh in the bright air.“ (наведено у Волас 2016: 29)

најпрљавијих и детету најнепримеренијих послова. Паралела је очигледна: док су у Америци бели очеви продавали у робље своју црну децу (коју су добили силовањем црних робинја), у Енглеској су такође постојала и бела деца која су продавана, и тешким радом експлоатисана. Као и црни робови, ова деца проналазе једини спас од очаја у нади да ће слобода сасвим сигурно доћи, да ће анђеосићи са неба, откључати њихове ковчеге, и ослободити их. (Блејк 2004: 21) У другом делу драме *Течна равница* Блејков дух говори о Христу којег доживљава крајње субјективно, не дозвољавајући било какав уплив званичне црквене догме. О богу Блејк у драми каже:

„Први пут сам угледао Божје лице када сам са четири године горео од температуре. (...) Провирио је главом кроз мој прозор и ја сам вриштао све док његова циновска рука није помиловала мој образ и следила ме. Поново ме је посетио када сам био младић. Лежао сам у кревету, умирући, овог пута, од вируса љубави.“⁴³⁷

Позивањем на Блејка Наоми Волас показује да, упркос двомиленијумским злоупотребама хришћанства, она, слично Фредерику Дагласу и заговорницима теологије ослобођења, не одбацује хришћанске принципе већ само црквену догму која етичке принципе хришћанства изневерава тиме што правда ропство и подржава свеколику културу доминације. Будући да су, како Фредерик Даглас каже, ропство и званична религија у Америци савезници који се међусобно подржавају, разумљиво је због чега се Блејк дистанцира од такве коалиције. Као што је већ истицано, Енглеска црква је за Блејковог живота била власник робова, и то на плантажама енглеске колоније Барбадос, (Оливер 2007) озлоглашеним по суровом понашању према робовима. Англиканска црква је оправдавала освајање Ирске и подржавала политику која је довела до „Велике глади“ (О’Конор 1994). Дозвољавала је и присилно депортовање енглеске сиромашне деце и људи из најнижих слојева у америчке, аустралијске и афричке колоније (Волш, Џордан 2007) где се очекивало да ће они постати сјајни расисти и колонизатори, када осете занос расне

⁴³⁷ У оригиналу: „I first saw God’s face when I was with fever and only four years old. (...) He stuck his head through my window and I screamed and screamed ‘til his colossal hand brushed my cheek and I grew calm in the ice of his touch. He visited again when I was a youth. I lay steaming with contagion in my bed — dying, of course, this time for love.“ (Волас 2016: 77)

супериорности којом су их у Британији задојили и када им се пружи прилика да своје комплексе инфериорности залече иживљавањем над црним робовима и Индијанцима.

Враћајући се у америчку робовласничку прошлост, Наоми Волас је у драми *Течна равница* показала да је веома свесна историјских истина скривених у водама Атлантика и да је у те воде ушла да би се у својој драми са тим истинама суочила и слична суочавања подстакла и у својој публици. Окретала се историји управо онако како је то Чарлс Лонг (Лонг 2002) препоручивао у говору који је одржао на конференцији о наслеђу ропства и значају робовласничке прошлости за Америку (и читав свет) у 21. веку.

О значају разумевања историје, о 'историјском чулу', писао је и Лајонел Трилинг, у есеју „Осећај за прошлост“ („The Sense of the Past“) збирке *Либерална имагинација* критикујући маргинализацију историје, не само у студијама књижевности (мислио је на Нову критику која је тада била у моди) већ и у свеукупном животу Америке. Он се позива на појам историјског чула које је Т. С. Елиот употребио у есеју „Традиција и индивидуални таленат“ (парафразира га када истиче да присуство прошлости у садашњости можемо открити само ако прошлост добро познајемо) али цитира и Ничеа и Маркса. За Ничеа је историјско чуло било специфична способности људског ума, својеврсно шесто чуло (Трилинг 1954: 191) помоћу којег је могуће идентификовати вредносни систем који су народи, заједнице и појединци користили да би открили смисао и себи протумачили ток историјских догађаја. (192)⁴³⁸ За Маркса, каже Трилинг, „историја је уистину била ‘шесто чуло’, на основу којег је он исказао скривену наду нашег времена да ће човековом животу у политици, односно у историји (каква је до Марксовог времена била) доћи крај“. (191-192)⁴³⁹ Историјско чуло је, закључује Трилинг, *критичко чуло* које поседујемо, и које постоји, да би се живот стално приспитивао и проверавао. По њему, такво чуло је Америци педесетих година двадесетог века било потребније него икад, а

⁴³⁸ О томе до које мере се Ниче није слагао са вредносним системима које је у историји Запада откривао сведочи и његова намера да изврши „поновно вредновање свих вредности“ („transvaluation of all values“). Види Ничеовог *Антихриста*, али и ново издање студије Волтера Хофманам *Ниче: филозоф, психолог, антихрист* (Nietzsche: *Philosopher, Psychologist, Antichrist*, 2013), први пут објављене 1950.

⁴³⁹ У овом есеју, као и другде, Трилинг потенцира да је живот за човека недоукчива мистерија коју ниједним људским обликом није могуће адекватно приказати, већ само упростити. Недоукчивост се свакако може приписати животу, али не и институцијама које је човек кроз историју стварао да би се у тој мистерији на најбољи начин самоорганизовао и оријентисао. И Маркс и Ниче документују своје критике постојећих организација људских друштава али је, чини се из политичких разлога, Трилингу лакше да се концентрише на Ничеа него да елаборира Марксов став према историји, поготово тезу о „крају историје“ коју овде помиње.

одсуство интересовања за историју био лош знак, показатељ скривеног очајања (desperation) и одсуства интелектуалне храбрости.

Трилинг је есеј написао као још један покушај да истакне значај књижевности и уметности за културу. Уместо претварања књижевности у пуки предмет формалног знања / изучавања, неопходно је, по њему, истицати да је она веома активни вид знања, које укључује познавање историје и има велику друштвену моћ. Зато је Ничеу било непојмљива помисао о одвајању историјског чула од интересовања за уметност. Трилинг Ничеа препоручује зато што се слаже са њим да културу треба посматрати као производ живота који се непрестано самопроцењује и критички преиспитује и својим критичким проценама покрива и све оперативне институције система које самокритици склоне нису. Уметник се може сматрати барометром свог времена, каже Трилинг, али он је уједно и део климе на коју реагује (187) па је неодржив став да уметност нема везе са чињеницама које су „последике рада главних институција система“ („gross institutional facts“).

Наоми Волас и аутори представљени у овом делу дисертације свакако негују интересовање за уметност и историју које Трилинг, Маркс и Ниче препоручују. У својим делима они показују да потискивана истина о историјским догађајима који су обележили трансатлантску трговину робљем мора кад-тад да исплива на површину, и уђе у видно поље и свест савременог човека. Историја ропства на Карибима и у Америкама коју они у својим уметничким делима и научним студијама пишу представља жестоку критику свих аспеката беле цивилизације која себи приписује моралну и етичку супериорност иако је доминацију стекла трговином људима и разним другим облицима експлоатације које миленијумима спроводи и усавршава. Политичари такве истине скривају, а уметници попут Наоми Волас их упорно откривају, враћајући нас на почетак, „into the water“, у саму воду Атлантског океана, у историју, да бисмо у мисаоном простору који уметничка дела отварају имали времена да се суочимо са разним облицима злоупотребе човека, које од прошлости до данас толеришемо, не бисмо ли их (пошто смо изоштрили своје историјско чуло) одбацили, свесни другачијег света који је сасвим сигурно могуће изградити.

V Закључак: Драмско стваралаштво Наоми Волас о револуцији / трансформацији кроз знање, машту и љубав

Анализа драмског опуса Наоми Волас, спроведена у овој докторској дисертацији, потврђује мишљење историчара Робина Келија да се слобода и љубав могу сматрати главним преокупацијама свеколиког уметничког рада и политичког ангажовања ове америчке уметнице. Анализа је документовала на који начин интересовање за ове теме повезује Наоми Волас са критиком западне цивилизације коју кроз векове артикулишу бојне алтернативне интелектуалне струје и друштвени покрети, а данас научно утемељују и промовишу истраживања археолога као што су Марија Гимбутас и Рут Шади, антрополога као што су Ријана Ајслер и Ешли Монтегју, социолога, психолога и педагога као што су Ерих Фром, Пауло Фреире, Бел Хукс и многи други.

Сва поглавља у овој дисертацији показала су како Наоми Волас, кроз драме које анализирају разне периоде из старије и новије историје Запада, долази до закључка да се слобода, за коју се човечанство бори током читаве историје патријархалног поретка (историје Запада), може дефинисати као слобода да се негују људски потенцијали за солидарност, сарадњу и љубав, својствени људској природи, и подстицани у првобитним матрицентричним људским заједницама. Како Ерих Фром наводи у студији *Заборављени језик*, ради се о незаборављеној и неискорењеној људској потреби за слободом да се живи по „друштвеним и моралним принципима“ (2003: 167) супротним патријархалним предрасудама на којима почива култура доминације, рата и експлоатације, којој већина човечанства и данас припада. Историјске алтернативе, на чије постојање Наоми Волас у својим драмама указује, нису утопије, већ примери реализоване друштвене праксе која се насилно гушила и, спровођењем интелектуалног и физичког насиља, брисала из историје и гурала у заборав.

Како Ријана Ајслер показује у студији *Путир и оштрица*,⁴⁴⁰ најранија уметничка дела настајала су као израз слављења матрифокалних принципа, везе човека са природом,

⁴⁴⁰ Треба још једном напоменути да се студија Ајслерове ослања на открића и научне радове археолога Марије Гимбутас, али и текстове Џозефа Кембела, Ериха Фрома и Ешлија Монтегјуа. Фром је, не заборавимо, поред *Умећа љубави*, написао и студију *Анатомија људске деструктивности* (1973) у којој такође инсистира на људској примарној креативности и природи, и даје тумачење како је дошло до стварања

људске и природне креативности, на основу чега она закључује да се у основи човекове интеракције са другим људима, и са светом у целини, налази способност давања, а не узимања живота, путир, а не оштрица, љубав, а не сила и доминација. Да Наоми Волас верује у примарну људску креативност, која није ишчезла са потискивањем матријархата, већ је, упркос притисцима патријархалне културе доминације, присутна и у савременом свету, показују њене драме, интервјуи, програмски текстови у којима она себе назива „љутим оптимистом“ (Гарднер 2007) и одбија да поверује у то да је човека који је почео да служи култури доминације немогуће променити (Квеи-Арма, Волас 2007), односно вратити на развојни пут са којег је, не својевољно, приморан или наведен да скрене. О погубељном цивилизацијском заокрету, који је и на макро и на микро плану подстакао рушитељске облике понашања, који истрајавају до данас, и чију суштину Воласова открива у својим драмама, Ајслерова каже следеће:

„У овом катаклизмичном, преломном тренутку, током праисторије западне цивилизације (...), наша културна еволуција је у буквалном смислу преусмерена. (...) Културна еволуција друштва која су се клањала моћима универзума које стварају и потхрањују живот – у наше време симболично представљана древним путиром или гралом – била је прекинута (од стране) људи који су се клањали „смртоносној сили оштрице“ – сили одузимања, а не давања живота (...), сили која успоставља и намеће доминацију.“⁴⁴¹ (Ајслер, XVII)

Одбацујући претпоставку о нужно позитивном значењу речи еволуција и култура, као што је то урадила и Наоми Волас у есеју „Писање као прекршај“, Ријана Ајслер поткрепљује бројним аргументима тврдњу да је током историје у одређеном смислу дошло до масовне регресије и осиромашења (52-53), до незапамћеног физичког и културолошког хаоса (57), а не напретка. Позивајући се на археолошке, историјске и друге доказе, који сведоче о миленијумима у којима су људске заједнице живеле у складу са природом и

некрофилне, аниживотне цивилизације, у какву се, по његовом мишљењу, западна цивилизација претвара. За разумевање истраживања културе доминације и њој алтернативне културе сарадње, која је Ајслерова преточила у студију *Путир и оштрица*, значајна је и студија Ериха Нојмана (Erich Neumann) *Велика мајка* (*The Great Mother*, 1955)

⁴⁴¹ У оригиналу: „(At) this cataclysmic turning point during the prehistory of Western civilization (...) our cultural evolution was quite literally turned around. (...) The cultural evolution of societies that worshipped the life-generating and nurturing powers of the universe – in our time still symbolized by the ancient chalice or grail – was interrupted (...) (by) people who worshipped ‘the lethal power of the blade’ – the power to take rather than give life (...), the ultimate power to establish and enforce domination.“ (Ајслер, XVII)

миру са својим суседима, ова ауторка одбацује тезу да је такозвани примитивни човек био подједнако преокупиран освајањем, убијањем и владањем, као и данашњи људи (16), и сматра да савремени човек заправо није ни супериоран, ни цивилизованији у односу на оног из доба неолита.

О цивилизацијској супериорности матрифокалних (матрилинеарних и матрилокалних) неолитских, мирољубивих заједница, у односу на патријархалне, ратничке народе бронзаног и гвозденог доба, сведоче свакако фундаментална цивилизацијска технолошка достигнућа, која су по Ајслеровој сва откривена још у неолиту. Њихова каснија употреба и усавршавање усмеравани су преваходно у деструктивне сврхе, а не у правцу унапређења услова живота. Узгајање хране, градитељство, прављење посуђа и одеће су већ били познати неолитским људима који су се клањали Богињи, као и софистицирано коришћење ресурса као што су дрво, влакна, кожа, касније метали. (66) Од осталих достигнућа били су развијени: право, влада, религија, молитва, суд, свештенство, игре, драма, усмена и народна књижевност, уметност, архитектура, градско планирање, трговина, администрација, образовање... (66, 67) Међутим, осим поменутих археолошких и антрополошких сазнања о развијености науке у доба неолита, о напредним одликама матрифокалних друштава сведочи и огромно богатство религије и уметности које карактерише одсуство милитаризма и доминације, и које одликује креативно испољавање људских потенцијала у чијем је центру Богиња, под чијим покровитељством је моћ идентификована са одговорношћу и љубављу, а не са привилегијама, страховладом и доминацијом над другима (28):

„У оштрој супротности са уметношћу каснијег периода, значајна је, због свог одсуства из неолитске уметности (и стварности), тема идеализовања оружане снаге, суровости и моћи насиља. Овде не постоје слике „племенитих ратника“, (...) „херојских освајача“ који за собом вуку заробљенике у ланцима, нити остали докази ропства (...). (Такође је приметно) одсуство раскошних сахрана „вођа“ (...), непостојање трагова моћних владара који са собом у загробни живот одводе слабија људска бића (жене и децу), жртвована након смрти владара (...), непостојање војних утврђења (и) амблема који се повезују са моћи – копља, мачева, муња (...). Уметност овог периода је евидентно лишена слика које одражавају

односе владар-поданик, господар-слуга, односе који су тако карактеристични у друштвима базираним на доминацији.⁴⁴² (Ајслер 1998: 17)

Супротно уметничким делима насталим у матријархату, необележеном ратом и деструкцијом, у драмама Наоми Волас постоје ратници, освајачи, владари, вође, робови, ланци, деградиране и жртвоване жене и њихова деца, слуге, оружје и сви симболи и продукти културе доминације присутни и у праисторији обележеној патријархатом. Међутим, важно је истаћи да управо због помака у истраживању историје до којих је довео развој феминистичке критике, Наоми Волас такво друштво не глорификује, већ веома храбро, документовано и оштро критикује. Свесна да постојећи систем није без алтернативе, односно да тако није увек било и не мора увек тако да буде, она верује у могућност револуције / трансформације савременог западног света у којем идеологија доминације и даље влада, и користи све своје интелектуалне способности, машту и љубав према хуманистичким идејама, да у својим драмама на индиректан начин оживи сећање на свет изграђен на другачијим основама, и подстакне облике понашања који би нас поново до хуманијих међуљудских односа довели.

Веру у првобитну човекову хуманост, креативност и доброту, а не деструктивност, коју отеловљава неолитска уметност, а коју и Ерих Фром заступа у делу *Анатомија људске деструктивности* (1973), Наоми Волас је изразила у својим драмама и интервјуима. У једном таквом интервјуу са Кони Џулијан (2004) Воласова, говорећи о драми *Момци рата* и свом стваралаштву уопштено, каже следеће:

„Не верујем да су људска бића суштински злобна, не верујем да је било које људско биће такво. (...) Проблем је у систему који људе улови а онда и извитопери њихову хуманост, изобличи доброту коју имају у себи.“⁴⁴³ (Џулијан 2004)

⁴⁴² У оригиналу: „In sharp contrast to later art, a theme notable for its absence from Neolithic art (and reality) is imagery idealizing armed might, cruelty and violence-based power. There are here no images of ‘noble warriors’ or scenes of battles (...), ‘heroic conquerors’ dragging captives around in chains or other evidence of slavery (...). (Also notable is) the absence of lavish ‘chieftain’ burials (...), of mighty rulers who take with them into the afterlife less powerful humans sacrificed at their death (women and children) (...), of military fortifications (...) (and) emblems we have learned to associate with might-spears, swords or thunderbolts. (...) The art of this period is strikingly devoid of the ruler-ruled, master-subject imagery so characteristic of dominator societies.“ (Ајслер 1998: 17)

⁴⁴³ У оригиналу: „I don’t believe in the evilness of human beings, any human being really. (...) It’s a system people get caught up in that deforms their humanity so to speak, deforms the goodness in them.“ (Џулијан 2004)

Овакву веру у човеков потенцијал да развија сопствену креативност и хуманост, чак и у култури доминације која је непријатељски настројена према њима и врши огроман притисак да до њих не дође, Наоми Волас је изразила у бројним драмама. Многи јунаци Воласове, који започињу своје искуствено путовање као негативци, стављају се пред бројна искушења, доживљавају спознају о сопственој деструктивности као жељеном и очекиваном производу нехуманог система, културе доминације, и таквом систему почињу да осмишљавају алтернативу.

Од бројних ликова Наоми Волас, који овакву врсту трансформације доживљавају, могу се као примери издвојити јунак Ремзи у драми *У срцу Америке*, у Америци дискриминисани Арапин који одлази да ратује против других Арапа у Заливском рату, где спознаје да његов положај није нимало привилегован, и да је он заправо жртва империјалистичког система, послат да се бори против других потлачених људи. Корбин Тил у драми *Људи усахлих снова*, израбљивани радник, јесте уцењен сопственим животом, и одлази да по страдању себи сличне црнце шпијунира и убије, али, уз помоћ љубави коју почиње да осећа према црној, расно и класно дискриминисаној Кали, на самом крају драме, пред смрт, постаје свестан свог положаја и целокупног друштвеног система у којем живи. Јунакиња Дарси у драми *Једну буну поштеди*, упркос томе што је по пореклу аристократкиња, започиње везу са класно угњетеним Бансом која јој помаже да постане свесна апсурдности постојања света у којим су једни привилеговани, а други потлачени. Толико је било снажано искуство егалитаристичке љубави, коју је са Бансом доживела, да је, уз помоћ њега, Дарси потпуно сагледала сопствену инфериорност у неколико деценија дугом браку са политички утицајним аристократом Вилијамом Снелгрејвом. На крају драме јунакиња свесно одбацује читав тај систем доминације, прозревши да је он прикривен лажним привилегијама, као што су то исто учинили и други поменути јунаци Воласове. Упркос томе што многи гину (Ремзи, Корбин), или умиру од болести (Дарси), они своје животе, обележене различитим облицима ропства, завршавају као слободни људи.

Ово су само неки од примера који показују да драме Наоми Волас настају из идеје да људи деструктивној култури доминације не могу да служе беспоговорно до краја, и готово увек се одлучују на пружање отпора, што је блиско Фромовим истраживањима и

схватању о примарној људској креативности. (1973) Јунаци Наоми Волас само делимично, под притиском, прихватају културу доминације. Када током драмске радње они увиђају до каквих последица она доводи, не само на политичком, већ и на сасвим личном плану, одлучују се на „искорак“, „прекршај“, „само-преступ“, „дисекцију сопственог јаства“, „проналажење ширих светова“, (Волас 2008), односно партнерских односа карактеристичних за културу сарадње која је, како Ријана Ајслер каже (1988), била првобитни облик људског организовања.

Драме Наоми Волас, дакле, приказују два процеса која се дешавају у савременом човеку: окретање од властите природе под притиском културе доминације, праћено страдањем на личном и друштвеном плану, а затим, успешан и величанствен повратак себи, оном недеформисаном делу јаства, уз помоћ моћи које су подстакле љубав, машта и знање. Инсистирање на могућности повратка нашој првобитној природи, нашим потенцијалима за хуманост и креативност, и документовање опробаних историјских алтернатива које су такав кретивни отклон од културе доминације подстицале, јесте управо оно што Воласову чини врло оригиналним писцем. Воласова се разликује од оних писаца који припадају правцима савремене драме који су по мишљењу Рејмонда Вилијамса, израженом у *Драми од Ибзена до Брехта*, били имплицитно критички - великом критичком натурализму (од Ибзена до О'Нила) и великом критичком експресионизму (од Стриндберга до Бекета). Стваралаштво Воласове би се више могло подвести под Вилијамсову дефиницију „савременијег правца социјалног експресионизма и Брехтових експеримената“ зато што је, као и код Воласове, у брехтовској (политичкој) драми дошло до тога да „изолована свест која је свет видела на свој начин (...) постане објективно критичка или револуционарна свест (...).“ (Вилијамс 1979: 382-391)

Како уредница студије *Позориште Наоми Волас*, Линзи Камингс, каже у есеју „Наоми Волас и драматургија сценске пробе“, у личним преображајума драмских јунака, које приказује Наоми Волас у својим драмама, имплицитно је садржан став о могућности ширих друштвених промена. На сличан начин говори и драмска списатељица Бети Шамија о Наоми Волас, истичући да је она аутор који „одбија да прихвати неприхватљиво као неминовно“ („unwillingness-to-accept-the-unacceptable-as-inevitable“) (Шамија 2008), а исти степен оптимизма Воласова изражава у интервјуу за *Сцену* (2014) када говори о могућим револуционарним и трансформативним променама у садашњости. Воласова каже:

„Та воља да се пружи отпор понижавању (...), то је оно најбоље што ми као људска бића поседујемо. Ја бих ишла тако далеко да тврдим да је отпор неправди, и саосећање и брига за добробит других, оно што нас чини целовитим људским бићима. Што се тиче преокретања негативних друштвених токова, историја је пуна примера како одређене друштвене појаве које су изгледале непромењиве, одједном волшебном претрпе позитивне трансформације. То чудо ми често нисмо у стању да предвидимо: до њега доводе многи чиновници отпора, многе руке које раде на многим облицима уметности, многе главе које сањају о другачијој причи и другачије усмереним животима. Можда никада нећемо видети крајњи исход залагања за правду, али без рада уложеног у такав циљ знамо да исход који нас чека може бити само негативан.“ (Богоева Седлар 2014: 49)

Да је Наоми Волас у својим идејама доследна може се закључити на основу сличног става о могућности промене који је изразила десет година раније, 2004. године, у интервјуу са Кони Џулијен „Наоми Волас: потрага за ватром“. У овом разговору Воласова каже следеће:

„Понекад су људи сломљени. Понекад нису свесни ситуације у којој се налазе. Али ја заиста не верујем у то да је одувек било исто, и да просто мораш да прихватиш да се ствари не завршавају хепи-ендингом. Чињеница је да се људи ипак мењају, и да допиру једни до других, и да пружају отпор. То су чињенице. И ако сам ја драмски писац који пише о разним аспектима моћи и о односима међу људима, ја морам да обухватим и оне који се опиру, или који кажу ја ћу живети другачије, или који кажу 'ја заиста не знам где ће ме ово одвести, али знам да више нећу живети као што сам живео раније'. Та врста отпора неправди, та врста отпора смртоносној култури – то заиста постоји, налази се свуда око нас на макро и микро плану.“⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ У оригиналу: „Sometimes people are beaten down. Sometimes people do not come to a consciousness about their situation. But I don't believe things have always been the same, and that you've just gotta accept that there are a lot of bad endings. People do change and they do reach out to each other and they do resist. Those are the facts, and if I'm a playwright who's writing about the different elements of power and exchange between people, then I have to include those who resist or say I'm taking a different way, or I don't know where I'm going but I'm not going to do what I did before. That kind of resistance to injustice or to a deadening culture – that exists, it's around us all the time in the smallest ways and in the largest ways.“ (Џулијен 2004)

Воласова је ову веру у могућност трансформације културе у којој живимо, такозване културе доминације, изразила у бројним дебатама које скептици и револуционари воде у драмама, а можда најсликовитије у драмама *Железнички мост код Поуп Лик Крика* и *Људи усахлих снова*. У драми *Људи усахлих снова* она се јавља у склопу дебате између револуционарног оца Тајса и још увек по питању промене циничне кћерке Кали. Тајс човеков ум пореди, не са каменом, већ са водом, истичући да је он способан, као и вода, да прихвати разне ствари (идеје), од којих неке одмах „потону“, али се неке дуго „одржавају на површини“, и могуће их је, у одређеном, прикладном историјском тренутку, употребити у пракси. (2007: 37) На сличан начин тече разговор између девојке Пејс и младића Далтона у драми *Железнички мост код Поуп Лик Крика*, која говори о истом периоду Америке, о Великој депресији тридесетих година двадесетог века, од које страда, како ове две драме показују, и црни и бели пролетаријат подједнако.

„Пејс: Ти и ја и остала деца овде. Ми смо. У реду. Као кромпири који су остављени у кутији. Да ли си икада видео како изгледа кромпир који је остављен у кутији? Кромпир мисли да је тама у којој се налази заправо земља, и почиње да пушта корење да би преживео. Али тама није земља, тако да се на крају све своди на то да кромпир може да искористи само један делић ваздуха. И на крају он умире.

Далтон: Али ја нисам кромпир. Кромпири не умеју да трче. Ја и те како умем.“⁴⁴⁵ (Волас 2001: 294)

У студији *Умеће љубави* Фром је изнео неке од најреволуционарнијих теза о могућности трансформације савременог света уз помоћ теорије и праксе истинске, братске, егалитаристичке и неконформистичке љубави, уз помоћ идеја које је Наоми Волас, готово пола века касније, на разне начине транспоновала у све своје драме. Фром у овој књизи заступа став да је љубав „зрели одговор на проблем људске егзистенције“, и све дефиниције љубави које износи (па чак и ону која се односи на еротску љубав) повезује са

⁴⁴⁵ У оригиналу: „Pace: You and me and the rest of us kids out here, we're just like. Okay. Like potatoes left in a box. You ever seen a potato that's been left in a box? The potato thinks the dark is the dirt and it starts to grow roots so it can survive, but the dark isn't the dirt and all it ends up sucking on is a fistful of air. And then it dies. Dalton: But I'm not a potato. Potatoes can't run. I can.“ (Волас 2001: 294)

братском љубављу у чијој основи није хјерархија, већ једнакост. Фром о братској љубави каже следеће:

„Најтемељнији облик љубави који лежи у основи свих врста љубави је братска љубав. Под тим подразумевам осећај одговорности, бриге, поштовања, познавања. (...) Њу карактерише одсуство искључивости. (...) Братска љубав садржи доживљај јединства са свим људима, људску солидарност, људско измирење. Братска љубав се заснива на доживљају да смо сви једно. Разлике у талентима, интелигенцији, знању, су занемарљиве у поређењу са људском суштином која је заједничка свим људима.“ (Фром 2002: 58)

Фром је у студији *Умеће љубави* показао да је љубав културолошки условљен феномен, и да је за настанак зреле љубави неопходно направити искорак из идеолошких оквира антиегалитаристичке културе. Култура доминације, као таква, може да изнедри једино „дезинтегрисану љубав“, каже Фром, јер је за развој праве љубави неопходан систем који се базира на слободи, а не на доминацији. Готово све драме Наоми Волас говоре о моћи разних врста аутентичних љубави (еротске, братске, љубави према деци, љубави између пријатеља, колега, партијских чланова) које настају унутар и упркос екстремним патријархалним системима.

Црна феминисткиња Бел Хукс је књигу *Све о љубави* (2001) написала инспирисана Фромовом студијом *Умеће љубави*. У тој књизи она се носталгично сећа периода шездесетих, када је љубав била покретач свих активистичких покрета за социјалну правду, и том периоду супротставља духовно банкротство и „одсуство праве љубави у савременом западном свету“ („lovelessness in our culture“) (2001: XXVIII), као и невероватно циничан однос младих према њој, коју додатно потхрањује популарна култура пренаглашавањем сензационалистичког и сексуалног.

Главни узрок одсуства љубави Хуксова проналази у патријархату и доминацији, и предлаже, као и Фром, окретање ка матријархалним вредностима како би љубав постала поново искуство које садржи „брижност, осећајност, прихватање, поштовање, преданост и поверење, као и искрену и отворену комуникацију“ („care, affection, recognition, respect, commitment and trust, as well as honest and open communication“), умеће које „у нама самима и у другој особи подстиче духовни развој“ („nurture our own and another’s spiritual growth“). (Хукс 2001: 5-6) „Љубав прожима наше одлуке, побољшава наше разумевање заједнице

(...), држи нас на окупу“ („love informs decisions, strengthens our understanding of community (...), keeps us together“), каже Хуксова. (2001: XXVII)

У средишту драме *У срцу Америке*, друге по редоследу коју је Наоми Волас написала, налази се еротска љубав, хомосексуална веза између два америчка војника, Ремзија и Крејвера. У интервјуу „Водите љубав, а не рат: драма о Вијетнаму... женског аутора?“ („Make love, not war: A play about Vietnam... written by a woman?“), који је 1994. дала Клер Бејли, Воласова о концепту љубави приказаном у овој драми каже следеће:

„По мом мишљењу капитализам је систем који врши насиље над телом. (...) Он уништава тело човека, и самим тим и његову сексуалност. Дакле, како онда сензуалност успева да преживи у систему који је решен да је уништи? О томе се ради у овом комаду, о томе како настављамо да волимо у систему који нас угњетава.“⁴⁴⁶ (Бејли 1994)

Став да је љубав неуништива, чак и у нехуманим системима каква је култура доминације, Наоми Волас је на изузетно убедљив начин отеловила и у другим драмама. Такве су *Једну буну поштеди* и *Људи усахлих снова*, у којима њени јунаци успевају да уз помоћ љубави према другој особи „подстакну свој духовни развој“ и превазиђу све предрасуде и поделе које им је култура доминације наметнула, у првом случају у класно раслојеној монархистичкој Енглеској у седамнаестом веку, у другом у расистичкој Америци три века касније.

Еротску љубав је тема коју Наоми Волас врло често истражује у својим драмама. У динамици друштвених интеракција које драме приказују њени јунаци и кроз ту врсту љубави покушавају да осмисле нове, и трансформишу постојеће, односе, са циљем да се промене до којих долази не одразе само на њихов лични однос, већ да нови, егалитаран однос између двоје постане модел по којем ће се градити сви остали односи у друштву. Овде се Воласова приближава концепту љубави који Херберт Маркузе разматра у књизи *Ерос и цивилизација* (1955), где образлаже зашто сексуална револуција мора да претходи друштвеној. Сличну идеју је и Џон Берцлер, уметник кога Воласова изузетно цени и препоручује, уградио у роман *Ци*. (1972). Наоми Волас је у интервјуу „Наоми Волас:

⁴⁴⁶ У оригиналу: „To me, capitalism is a system of violence which is connected to the body. (...) It destroys the body, which is sexual. So how does sensuality survive in the face of a system intent on destroying it? That's what this play is all about: how do we continue to love in the face of oppression?“ (Бејли 1994)

потрага за ватром“ истакла да су људске еротске потребе системски первертиране и комерцијализоване, приближавајући се ставовима ове двојице аутора, али и оном који Бел Хукс заступа у књизи *Све о љубави*. Воласова у овом интервјуу каже:

„Сензуалност постоји свуда око нас у свакодневном животу, али потреба за њом је реализована на један испразан начин: људи покушавају да празнину испуне куповином, конзумирањем брзе хране и сличним начинима. То је једна велика духовна потреба, и људи покушавају да је задовоље стварима које се купују, или онима на које можеш да се кладиш. Чињеница је да ми живимо и интерагујемо са овим светом на физички начин, а један од њих је путем додир. (Међутим) ова култура нашу сексуалност (пре)усмерава на одређен начин. (...) Можда ми заправо хоћемо да поново осмислимо себе, и можда имамо потребу да додирнемо свет и да схватимо оно што се тамо дешава на потпуно нов начин (...), а такође и да сагледамо наше могућности на другачији начин.“⁴⁴⁷ (Џулијен 2004)

Као у Маркузеовој теорији и Берцеровој уметничкој пракси, и у драмама Наоми Волас додир има дубоко политичку конотацију. У друштву чија идеологија промовише отуђеност и где су класно раздвојени људи једни за друге недодирљиви, Воласова открива емоционално и искуствено богатство које се открива када се вештачке баријере међу људима оборе. У драми *Људи усахлих снова* коначни физички додир између Корбина и Кали означава Корбинову потпуну, мада закаснелу, трансформацију, подстакнуту љубављу према званично расно и родно инфериорној црникњи. Додир, који означава њихово тријумфално уздизање изнад расистичке стварности Америке тридесетих, има паралелу у драми *Једну буну поштеди*, у којој додир симболично представља моменат класног уједињења, креативни прекршај, одбацивање културе доминације у целини. Додир еротске љубави оних којима је такав додир забрањен (за разлику од дозвољеног додиром понижавања и експлоатације, силовања и физичког кажњавања, који се у друштву отворено практикују), угрожава систем доминације зато што обесмишљава лажне поделе и

⁴⁴⁷ У оригиналу: „There's so much that we do every day that's about sensuality but it's fulfilled in a very hollow way, like through buying, eating fast food, all this stuff, as though we're constantly filling ourselves. We have a great spiritual need but it's filled by things you can buy, things you can bet on. There is a way that we interact physically with the world, and touching is one of the things, that's how we live, through touching. (But) In this culture we are sexualized in a certain way. (...) It's that if we're trying to re-imagine ourselves, then maybe we need to touch the world and what's out there in a different way, and grasp it in a different way (...), or look at our possibilities differently.“ (Џулијен 2004)

води до укидања класе као основног принципа на којем се, по мишљењу Бел Хукс (2000), култура доминације заснива. Та кључна сцена додире, у којима се наизглед непроменљив и трајан хијерархијски однос заснован на дихотомији супериорно-инфериорно у потпуности укида, у драми *Људи усахлих снова* изгледа овако:

*„Док говори, Кали помера (Корбинову) руку по различитим деловима свог тела – деловима који нису нужно сексуални, на своја ребра, на грудни кош, на руку, раме. Овде сам се посекала када сам била мала. Овде сам се изгорела када је у пољима букнуо пожар. Овде ме је мајка додиривала. Не могу да се сетим тога, али знам да је то била она. Овим делом сам гулила кукуруз. Ово је место на којем сам спавала сувише дуго. А ово место, то никад нећеш сазнати.“*⁴⁴⁸ (Волас 2007: 90)

Уместо потхрањивања класне и расне поделе, и мржње међу самим потлаченим људима, које постоје као производи прастаре, дубоко неговане, системске обмане, најбоље илустроване слоганом „завади па владај“, како у рату, тако и у мирнодопским условима, Наоми Волас нуди потпуно другачији приступ животу, прожет братском или еротском љубављу према другој особи, љубављу према заједници, љубављу према идејама правде, једнакости, солидарности. У драми *Људи усахлих снова* Тајс опомиње своју кћер Кали да је љубав према идејама подједнако важна као и еротска љубав и подсећа је да су људска бића способна да воле и оно што не може да се додирне: идеје о једнакости и слободи, визије и снове о бољем свету који би се на основама љубави могао изградити. У делу драме у којем Тајс објашњава Кали моћ коју љубав има да личну срећу, какву је он доживео са њеном мајком, претвори у инспирацију за политичку трансформацију читавог света, Воласова заправо објашњава смисао наслова своје драме. Наслов се односи на начин живота који доводи до нестајања људског потенцијала за љубав, који се под неповољним околностима суши и од океанског потенцијала претвара у барицу која на крају нестаје. Тајс својој кћери каже:

⁴⁴⁸ У оригиналу: „*Cali moves (Corbin's) hand to different places on her body as she speaks – not necessarily sexual places, but also on her ribs, her breastbone, her arm, her elbow. Here is where I cut myself as a child. Here, where I burned when the fields caught fire. Here is where my mother touched me. I can't remember but I know it's her. This is where I stripped the corn. This is where I slept too long. And this place here, you can never know.*“ (Волас 2007: 90)

„Ја видим како те Корбин гледа. Тај поглед ми је врло добро познат. А видим и како ти гледаш њега. Мораш бити обазрива. Таква врста љубави те може натерати да помислиш да је свет само оно што се налази између вас двоје. А то је заправо само половина света. Ако ту застанеш, и не искористиш тај океански потенцијал, пробудићеш се једног дана, погледати око себе и схватити да је тај океан постао бара коју су чак и рибе напустиле.“⁴⁴⁹ (Волас 2007: 71)

У чланку за *Гардијан*, насловљеном „Отуђено време“ (2003) Наоми Волас каже: „Признајем (...) да моје писање потиче из идеја. Не почињем тако што црпем инспирацију из бунара аутентичног искуства, незагађеног мртвим телима „концепата“. Ја заправо желим да испитујем разне теорије“. „Идеје су почетне варнице са неба“, каже Воласова у истом интервјуу, и сматра да нас оне подстичу на писање. Следеће године, 2004., Кони Џулијен коментарише јунаке и стваралаштво Наоми Волас на сличан начин, као својеврстан покушај да се преко њих прикаже одређена идеја, да се „скамењени односи у друштву“ оголе, затим разграде, и створи могућност за изградњу нових. Џулијенова у том контексту каже:

„Јунаци које ствара Наоми Волас нису поражени, чак и када њихова путовања нису баш по стази посутој цвећем. Живот угњетених је бруталан, те и они понекад постају брутални у опхођењу једни према другима. Међутим, нешто друго је у овим делима кључно. Можемо се присетити Маркса који о стању у Немачкој 1844. каже да се ‘ови скамењени односи њиховом сопственом музиком морају приморати да играју! Људи се морају уплашити њих да би се охрабрили’. (...) Револуционарна списатељица Ардеа Скајбрејк је рекла: ‘Нама је данас потребна уметност будућности, то јест, уметност која призива будућност. Магија уметности дозвољава да се у њој деси оно што се још увек није догодило у материјалним друштвеним односима.’ (...) По мом мишљењу, комади Наоми Волас функционишу на овај начин. Она копа по корову, по зарђалим бродовима, и телима закопаном у крвавој земљи –

⁴⁴⁹ У оригиналу: „The way Corbin looks at you, I know that look. And the way you look back, I know that too. But watch out. Love like that can make you think you’ve got the world fixed between the two of you. But that’s only half. You stop there, you don’t use that ocean out past this room, out past this city line, it’s just gonna. Stop being ocean. And one day you’ll wake and look out and that ocean’s just an old pond out back, even the fish have left it.“ (Волас 2007:71)

и упознаје нас са људима који би једног дана могли да засаде и произведу нешто ново.⁴⁵⁰
(Џулијен 2004)

Однос између Тајса и Корбина, у драми *Људи усахлих снова*, два, у класном смислу, подједнако потлачена, а расно антагонизирана јунака, представља један од најубедљивијих приказа „скамењених односа у друштву“ у драмама Воласове. Међутим, ауторка се не зауставља на пуком опису лошег стања у којем се друштво налази, већ она те ситуације промишља и разумевањем и знањем превазилази:

„Тајс: Нећемо да будемо подељени на просте делове. Или ћемо бити целовити или нас неће бити. Стога, ми, незапослени (...) тражимо социјалну помоћ од десет долара недељно, исплаћену у новчаницама, не у боновима за скупоцену робу, бесплатан градски превоз и бесплатан угаљ. Тако да ћемо у зору отићи до градске скупштине, заједно, у гомили, да узмемо оно што нам припада.

Корбин: Никада нећете добити десет долара.

Тајс: (...) Ах, то бели роб проговара. (...)

Корбин: Звучиш као комуњара. Банда црвена, то сте ви. Желите да помешате расе. Да људи прихвате те ваше идеје док им главе не експлодирају. Желите да нас убедите да смо једнаки, ти и ја.⁴⁵¹ (Волас 2007: 40-41)

У овој драми Воласова на сцену поставља намерно запостављене и заборављене детаље из америчке историје који се тичу Комунистичке партије основане у Алабами

⁴⁵⁰ У оригиналу: „The characters who carry the day in a Naomi Wallace play are not defeated, even while their journeys are never straight-ahead. The life of the oppressed is brutal, and they are brutal at times to one another. But something else is also going on in these works. One is reminded of Marx's comment on ‘the German state of affairs’ in 1844: ‘these petrified relations must be forced to dance by singing their own tune! The people must be taught to be terrified at itself in order to give it courage.’ (...) The revolutionary writer Ardea Skybreak has said, ‘We need, today, the art of the future, that is, art that calls forth the future. It is part of the magic of art that we can do in this sphere what is not yet realizable in the sphere of material social relations.’ (...) For me, the plays of Naomi Wallace work in that way. She digs up the weeds, the rusted hulks, and the corpses buried in this bloody ground – and she introduces us to people who one day could plant something new.“ (Џулијен 2004)

⁴⁵¹ У оригиналу: „Tice: We will not be divided into our parts. We will be whole or nothing. Therefore, we, jobless (...) demand a minimum work relief of ten dollars a week, paid in cash, not scrip, and free car fare, free coal. So we're going down to city hall at dusk and we're going down together, as a bushel, to get what we need.

Corbin: You'll never get ten dollars.

Tice: (...) Ah, the white slave speaks. (...)

Corbin: You sound like a Commie. Dirty Red, you are! Want to mix the races. Give these stupid people big ideas until their heads go pop. You want to make us believe that we are equal, me and you.“ (Волас 2007: 40-41)

тридесетих година прошлог века, једине организације у којој су црнци и белци, упркос постојећој расној дискриминацији, били уједињени у борби за праведнији свет за све. На овакво писање, које се базира на познавању непопуларних историјских чињеница, Воласову су инспирисали бројни историчари који су јој показали да се у тим, за широку јавност, скривеним информацијама налазе алтернативе постојећој, мејнстрим култури, кључеви за решавање актуелних проблема данашњице са којима се Запад суочава.

И други уметници су се из истих уверења прихватили задатка да скривану историју осветле у својим делима. Хајле Герима, пореклом из Етиопије, професор кинематографије на Универзитету Хауард у Вашингтону, режирао је 1993. године филм *Санкофа*. Као и драма Наоми Волас *Течна равница*, филм обрађује тему ропства и трговине робљем, и користи филмску уметност да пренесе скривено, а за садашњост тако неопходно, знање, санкофу. Реч „санкофа“ на једном језику Гане означава повратак у прошлост ради поновног контакта са заборављеним знањем предака које је потребно да би се успоставила боља оријентација у садашњости и изабрала боља будућност. Симбол представља птица главе окренуте према прошлости која у кљуну носи семе будућности коју из прошлости треба да изнесе. У филму реч „санкофа“ означава потиснуто сећање црнаца на ропство које их је лишило идентитета. Да би оно што је изгубљено било повраћено, јунакиња филма, Мона, црна манекенка из савремене Америке, мора буквално да проживи трговину робљем и ропство својих предака, и дође до „санкофе“, да би разумела и одупрла се понижењима којима је у садашњости изложена.⁴⁵²

Исти овакав начин стварања који се базира на знању о прошлости постоји и код Наоми Волас. Већ је више пута наглашена чињеница да ова ауторка, поред бројних аутора из света позоришта, песника и других уметника, веома много пажње посвећује историчарима. Међу њима су, као што је ова дисертација детаљно документовала,

⁴⁵² На почетку филмске радње Мона има пословни задатак да као фото-модел позира на обали Гане, у тврђави у чијим тамницама су некада афрички робови тамновали, пре продаје и прекоокеанског транспорта до Америка. Међутим, у једном надреалном тренутку, у којем доживљава „санкофу“, контакт са заборављеном прошлошћу свог народа и својим прецима, Мона преузима идентитет робиње Шоле и преживљава страдања својих сународника. Искуство такве врсте сећања је неопходно да би могла у свом савременом животу да препозна нове облике старе праксе експлоатације и понижавања. Значајно је напоменути да је у филму такође истакнута улога цркве у идеолошком покоравану робова. Као важан инструмент духовне колонизације црни млади роб, Монин потенцијални партнер, учен је од стране хомосексуалног свештеника да се клони и одрекне своје црне мајке и свог афричког идентитета и приволи патријархалној „духовности“, оличеној у фигури оца, коју му уместо афричке баштине нуди хришћанска црква. (Герима 1993)

интелектуалци Робин Кели, Маркус Редикер, Питер Речлеф, који су, као и Воласова, снажно инспирисани истраживањима Хауарда Зина и Зиновим активизмом зачетим након Другог светског рата унутар разних радничких покрета и Покрета за грађанска права у Америци. Данас та богата традиција организованог отпора експлоатацији, под ударом неолиберализма, све више нестаје из сећања и свести експлоатисане америчке радничке класе. Сећање и знање, у делима историчара, уметника и активиста, тако постају моћна инспирација и извор наде у остварење жељених промена.

Попут Гериме и бројних других уметника, Наоми Волас заговара креативни неконформизам. Истакнути практичар идеје искорача из конформизма, који је инспирисао такво размишљање код ње, био је и Мартин Лутер Кинг. Године 1963., четрдесет пет година пре него што је Воласова написала есеј „Писање као прекршај“, Кинг је у говору одржаном на Универзитету Западног Мичигена (Western Michigan University) концепту друштвене „прилагођености“, који је психологија тога времена промовисла и претворила у један од главних клишеа, супротставио концепт „креативне неприлагођености“. Кинг у свом говору подсећа да су га, као и осталу децу, целог детињства застрашивали да ће, ако не прихвати конформизам, бити одбачен као америчком друштву неприлагођена јединка, па овако описује шта се тиме заправо од њега очекивало и какав је његов одговор том захтеву: „Ја немам намеру да се икада прилагодим сегрегацији и дискриминацији, немам намеру да се икада прилагодим верској нетрпељивости, немам намеру да се икада прилагодим економском систему који одузима основна средства за живот већини да би обезбедио луксуз неколицини, немам намеру да се икада прилагодим лудилу милитаризма и само-поражавајућим ефектима физичког насиља. (...) (Уместо тога) свету је преко потребно оснивање једног међународног института за унапређење креативне неприлагођености“. (Кинг 1963а)

У нешто каснијем говору, „Даље од Вијетнама: време да се прекине ћутање“ (1967), Кинг додаје да човек може бити креативно неприлагођен једино уколико се руководи принципима хришћанске (фромовске) љубави према ближњем. Међутим, Кинг је заговарао и још један хришћански принцип, а то је љубав према непријатељу, чиме је показао да и сам појам непријатеља треба преиспитати. То управо чине јунаци драма Наоми Волас који у својим, најчешће класним и расним, непријатељима проналазе људе способне за љубав и заједнички искорак из културе доминације. Наоми Волас у интервјуу

„Наоми Волас: потрага за ватром“ говори о „тесној повезаности свих људи“ („interconnectedness“), што представља еквивалент Фромовом / Кинговом концепту универзалне братске љубави. У овом интервјуу Воласова каже следеће:

„Одувек сам осећала повезаност између онога што се мени лично дешавало, онога што се дешавало у овој земљи и спољне политике САД-а. Осећала сам да све те ствари имају неке везе са оним што се мени лично догађало, са квалитетом мог живота. (...) Мислим да је цео систем усмерен ка томе да те ономогући да видиш ту повезаност, упркос томе што постоји толико много веза којима смо сви ми на неки начин повезани. Писање о таквим стварима је за мене најзанимљивији начин писања. А не изоловани начин писања о дисфункционалној америчкој породици, која је углавном бела породица која припада средњој класи у којој је неко неке нешто урадио и сада се тајна открива. Тајне су откривене и сада смо сви ми поражени тим сазнањем.“⁴⁵³ (Џулијен 2004)

Један од кључних начина стицања свести о братској љубави, о љубави према другом, јесте помоћу уметности, која за свој настанак користи машту. Да би успела да се приближи „другом“ и докучи да тај такозвани други уопште није другачији од нас, машта мора бити ослобођена од стереотипа и клишеа, и удружена са емпатијом и познавањем историје, са сећањем на оно што је потиснуто, али и са уметниковом савешћу. Овакав начин писања Наоми Волас промовише у програмском тексту „Допустите да се на сцени појаве они којима је то заиста неопходно“:

„Ја предлажем да ми, драмски писци, постанемо детективи и инспектори, да истражимо сопствене привилегије и моћи, нашу кривицу, наше затварање врата. Када пишемо, ми треба да истражујемо оно што се не види, оно што је одсечено од сећања. Треба да угостимо неслагање, а не неговани презир према истини. Треба да се позабавимо тешким послом као што је истраживање историје, и блиске и далеке, и оне која се односи на предео

⁴⁵³ У оригиналу: „I have always felt there was such a connectedness to what happened to me as a person and what was going on in this country and U.S. foreign policy, and all those things had to do with my life, the quality of my life. (...) I think the whole system works against you seeing that interconnectedness, but there are all these strings out there and we are all attached to each other somehow. And to me that makes the most exciting writing. Not an insular writing about the dysfunctional American family so to speak, which is usually the white middle class family and who did what to whom and now the secret's coming out. It's just a matter of letting the secrets be revealed and we're all defeated by them.“ (Џулијен 2004)

у којем живимо, и оне која се односи на далеке земље. То треба да учинимо озбиљно, али и поигравајући се, уз помоћ имагинативног размишљања, радозналости и немилосрдне, карневалске наде. Морамо да истражујемо. Уколико је могуће, треба да путујемо и разговарамо са другим људима. Да читамо и поново ишчитавамо и сваримо прочитано. И да размишљамо. Да замишљамо. Да још више замишљамо. Да слушамо. А онда, уколико имамо среће, да напишемо нешто занимљиво. (...) Морамо да раскомадамо лаж помоћу имагинације која је пробојна, упорна, и која разјашњава. Морамо да се суочимо са избличавањем људског интелекта које је у служби рата и угњетавања, и то морамо учинити уз помоћ креативних, позоришних сила које преиспитују, пропитују и мењају правац кретања.⁴⁵⁴ (Волас 2013б)

Када Наоми Волас у ранијем тексту „Писање као прекршај“ каже да писац мора да „пише против трендова (...), против устаљених начина гледања“, она скоро пола века касније заговара исту врсту не-конформизма коју су препоручивали Фром и Кинг. Она у овом тексту предлаже људима који су се прилагодили доминантној култури, и прихватили као богом дане бројне институционализоване и озакоњене неправде, да ту своју одлуку критички преиспитају. (Волас 2008) Фром је заговарао исто становиште у књизи *Умеће љубави*:

„Дух друштва, које је усредсређено на производњу и похлепу за материјалним производима (је) такав, да само нонконформист може успешно да се одбрани од њега. (...) (А)ко љубав треба да постане друштвени, а не изразито индивидуалистички, маргинални феномен, онда су у нашој друштвеној стварности нужне важне и радикалне промене.“ (147)

Да би се проблеми изазвани културом доминације решили, Кинг је сматрао да се Америка мора ослободити расизма, милитаризма и материјализма. Кинг (1967) каже да

⁴⁵⁴ У оригиналу: „As playwrights we need, I would suggest, to become detectives, inspectors and investigators into our own privilege and power, our culpability, our closing of the door. When we write, we can investigate the unseen, the disremembered. We can cultivate a hospitality toward dissent rather than a nurtured contempt for truth. We can do the hard work of inquiring into history, both immediate and past, both near and remote, with seriousness, imaginative thinking, playfulness, curiosity and a ruthless, carnivalesque sense of hope. We must do research. If possible, we should travel and talk to others. We read and reread and digest and consider. We imagine. We imagine some more. We listen. And then, if we're lucky, we write something that 'entertains'. (...) We must, I believe, disrupt the lie with an imagination that is fierce, demystifying and persistent. We must meet the perversion of human intellect for the benefit of war and oppression with a creative force, a theatrical force that challenges, interrogates and disorients.“ (Волас 2013б)

мора доћи до „радикалне револуције вредности“, до „напуштања друштвеног модела који је оријентисан ка стварима (...), ка мотиву профита и поседовању својине“, и до стварања другачијег система који је „оријентисан ка људима“. Ове његове речи одјекују и у есеју Наоми Волас када каже да треба окренути леђа култури у којој је „профит битнији од мира, а својина важнија од људских потреба“. (Волас 2008)

Овакав револуционарни дух присутан је и у студији *Путир и оштрица: наша историја, наша будућност*, објављеној двадесет година након атентата на Кинга, у којој Ријана Ајслер заговара напуштање културолошког модела у чијој су основи доминација и рат, и заступа такозвану „теорију културолошке трансформације“ („Cultural Transformation Theory“), повратак исконској култури сарадње, мира и једнакости, која је једина могућа опција за спас човечанства и планете. Ајслерова (1988) се залаже за одбацивање културе милитаризма, чији је традиционални симбол оштрица / нож, а Кинг (1967), у истом духу, „за престанак обожавања бога мржње, и клањања олтару уништења“. Пред крај свог говора, Кинг испољава наду да ће, уколико се Америка ослободи највећих зала којима робује, расизма, материјализма и милитаризма, љубав однети победу, и да ће се свет трансформисати у позитивном смислу, и кренути путем солидарности и братства. Ерих Фром такође показује исту врсту оптимизма када у *Умећу љубави* каже:

„Врхунац вере у друге је вера у човечанство. (...) Она се заснива на идеји да су човекове могућности такве, да уз повољне услове може да изгради друштвени поредак којим владају принципи једнакости, правде и љубави. Док је ирационална вера укорењена у подвргавању сили коју доживљавамо као надмоћну, свезнајућу и свемогућу, и у одрицању сопствене моћи и снаге, рационална вера се заснива на супротном искуству. (...) Мада се многим чини да је сила нешто најреалније, историја човечанства доказује да је она нешто најнесигурније од свих људских достигнућа. (...) Вера у силу супротна (је) вери у живот.“ (Фром 2002: 140-142)

Револуција у делима Наоми Волас је увек подстакнута управо оваквом врстом рационалне вере коју дели са Фромом и Кингом, али и постојањем историјског знања / санкофе о којем говори филм Хајлија Гериме. У њеном стваралаштву револуција се увек одвија на два плана, и на личном и на политичком, као што је показала анализа драма *Једну буну поштеди*, *Људи усахлих снова* и *Течна равница*. Док у драми *Једну буну*

поштеди пратимо развој догађаја између ликова на сцени, и фокус је на љубавној вези између Дарси и Банса, ми чујемо у позадини радње податке о постојању разних облика отпора култури доминације, о залагању енглеских левелера и других друштвених покрета за укидање класних подела у друштву. Такође, док у драми *Људи усахлих снова* посматрамо како три лика на сцени, услед међусобног утицаја, доживљавају суштинске преображаје, ми чујемо да у граду Бирмингему постоје разна друштвена превирања, да је отпор култури доминације, расизму и класној подељености и „у спољашњем свету“ врло жесток, као што је жесток у забаченој малој кући Тајса Хогана. Као што су Корбин и Кали прекршили расистичка правила и заљубили се, тако су се црни и бели радници, унутар Комунистичке партије, ујединили против расизма, радничке експлоатације, линчовања и других злодела над човеком.

Најзад, драма *Течна равница*, прати дешавања везана за личну револуцију коју су, бекством из ропства, црне јунакиње Демби и Аџа спровеле у осамнаестом веку у америчком граду Бристолу, али такође чујемо и то да су се у исто то време робови масовно и организовано побунили против ропства на Карибима, и кренули да такав систем укидају, као и то да су се поробљени Ирци удружили у Друштво Уједињених Ираца да би се супротставили енглеској колонијалној управи у својој земљи и свим облицима дискриминације које је таква управа, уз помоћ католичке цркве, наметала. Наоми Волас помоћу својих јунака, врло сликовито, на визуелан начин, отеловљује једну врсту револуције, док, уз помоћ ширег контекста о којем се на сцени води разговор или дебата, приказује и другу врсту промене, ширу, системску, тесно повезану са личним преображајима које предочава. Дакле, драме Наоми Волас показују да јунаци својим личним трансформацијама заправо наговештавају шире друштвене промене, указујући на чињеницу, коју је истакао и књижевни критичар Тери Иглтон, да људи не могу променити свет који не разумеју (2008), и да се револуција мора десити у свести сваког појединца, да би истински делотворно постала масовна, и проширила се и на остали свет. Дrame Наоми Волас ову Иглтонову / Фреиреову / Марксову идеју отеловљују на веома моћан и ефектан начин, врло близак и разумљив савременој публици. О женама као главним носиоцима револуције, како су их приказале и поменуте три драме, Наоми Волас у интервјуу „Наоми Волас: потрага за ватром“ каже следеће:

„Оне крше законе, и оне стварне и оне невидљиве. Оне се опиру ономе што су их учили о улози жена. Ја сматрам да, иако делује да је неко такорећи пристао да се својевољно потчини, побуна увек искрсава. То видимо код деце још од самог рођења. (...) Да би дете прихватило устаљене начине понашања, мораш му сломити дух.“⁴⁵⁵ (Џулијен 2004)

О женама као носиоцима промене, која би могла да доведе до демократичнијег, егалитарнијег света и правде за све, говори и активисткиња Алис Вокер у песми „Демократско Женство“ („Democratic Womanism“, 2012). У песми Вокерова каже:

„Ја желим нешто сасвим друго;
Потпуно другачије
устројство.
Оно које није виђено
на земљи
хиљадама година, ако је икада и постојало.
Демократско Женство.
(...)
Не, ја говорим о
истинској промени режима,
где ће жене устати
en masse
да заузму своје место
за кормилом
крчког брода Земље који тоне;
где ће се свака хиљада година
нашег ћутања
испитати са жаљењем,
и окрутни начин на који
су наше вредности,
саосећање и доброта,

⁴⁵⁵ У оригиналу: „They’re breaking laws, both real and invisible. They’re resisting against the ways they’ve been taught to be as women. I think no matter how much someone seems to be part of their own subjugation so to speak, there’s always resistance there. I think we see it in children from the start. (...) It’s as if we have to break the spirit of the child to get them to fully accept a ‘normative’ way of being.“ (Џулијен 2004)

исмеване
и потискиване
доведене у везу са катастрофом
садашњег тренутка.
Верујем да прошлост мора бити помно преиспитана,
пре него је оставимо тамо где је.
Мислим на Демократско, и можда
Социјалистичко Женство.
Ко још зна тако несебично
да дели, као Мајке
и Баке? Старије сестре
и тетке?
Да воли
и обожава
подједнако жене и мушкарце?
Да не помињем оне између.
Да ради на томе да
сви у заједници буду
сити, образовани
и безбедни?⁴⁵⁶ (Вокер 2012: 242-245)

Сличан концепт преображаја друштва (културолошке трансформације коју заговарају и Наоми Волас и Ријана Ајслер) предлаже и списатељица Урсула ле Гвин (Ursula K. Le Guen) у свом говору из 1986. на Колеџу „Брин Мор“ (Bryn Mawr College). Као пут до преображаја Ле Гвинова истиче неопходност конституисања јавног дискурса који би се темељио на „матерњем језику“ и промовисао вредности које он садржи у себи, а које су искључене из дискурса масовних медија и образовних институција патријархалног друштва. Ле Гвинова у говору каже:

„Дошле сте овде да научите језик моћи – да се оснажите. (Међутим,) језик очева, Мушкарца Владара, Мушкарца Освајача, Цивилизованог Мушкарца, заправо није ваш

⁴⁵⁶Превод Јелене Арсенијевић Митрић.

матерњи језик. То није ничији матерњи језик. Ви нисте ни чуле језик очева првих неколико година свог живота, осим на радију и телевизији. (...) Тада сте училе матерњи језик. (...) Матерњи језик подразумева разговор (...), међусобно повезивање (...) однос, везу. Он спаја. Његова моћ није садржана у раздвајању, већ у спајању, не у дистанцирању, већ у уједињавању. (...) И сви ми знамо тај језик напамет. Наше школе и колеџи, институције патријархата, углавном нас уче да слушамо људе који су на власти, мушкарце или жене који говоре језиком очева; и на такав начин нас уче да не слушамо матерњи језик, језик беспомоћних, сиромашних, жена, деце. (...) Ја покушавам да се одучим од тих лекција, и других лекција којима ме је друштво у којем живим подучило.⁴⁵⁷ (Ле Гвин 1986)

Како програмски текст „Писање као прекршај“ предочава, револуција се у стваралаштву Наоми Волас огледа у њеном потпуном одбацивању „језика очева“, постојеће доминантне културе средње класе, и њеном промовисању „матерњег језика“, културе са потпуно другачијим вредностима, оне која се базира на заједништву (и вези са заједницом), а не на себичном, ускогрудом индивидуализму, на очувању мира, а не на профиту, на услишавању човекових суштинских потреба, а не на задовољавању лажних прохтева и нагомилавању приватне својине. Воласова заговара конституисање културе која не служи капитализму, империји, расизму, класизму и хомофобији, већ идејама правде и хуманости. (Волас 2008) Ајслерова такву културу назва културом сарадње, а Робин Кели друштвом изграђеним на принципима слободе и љубави.

Још један амерички драмски писац и сценариста, Стив Тешић, на изванредан начин говори о значају идеја љубави и слободе, које, како је већ речено, по Робину Келију заузимају средишње место у стваралаштву Наоми Волас. У драми *На отвореном друму* (1992), у сцени при крају драме хладнокрвни и култури доминације одани Тешићев јунак, Ал, завршава своје спознајно путовање схватањем да су љубав и уметност главне манифестације људске креативности, а слобода главни предуслов за њихов развој. Драма

⁴⁵⁷ У оригиналу: „You came here to college to learn the language of power – to be empowered. (But) the language of the fathers, of Man Ascending, Man the Conqueror, Civilized Man, is not your native tongue. It isn't anybody's native tongue. You didn't even hear the father's tongue your first years, except on the radio or TV. (...) You were learning your mother tongue. (...) It is conversation, (...) turning together (...), relation, relationship. (...) Its power is not in dividing but in binding, not in distancing but in uniting. (...) And we all know it by heart. Our schools and colleges, institutions of the patriarchy, generally teach us to listen to people in power, men or women speaking the father tongue; and so they teach us not to listen to the mother tongue, to what the powerless say, poor men, women, children. (...) I am trying to unlearn these lessons, along with other lessons I was taught by my society.“ (Ле Гвин 1986)

се бави питањем шта је то слобода и чему онима који је имају треба да служи. Тешићеви јунаци на крају драме долазе до следећег одговора:

„Ал: Волети без користољубља је Уметност. Таквој слободи слободан човек треба да тежи. Волети без користољубља. То је оно што се налази у суштини људског бића.

Анђео: То је оно што највише боли. Откриће да се у ту дефиницију не уклапамо.

Ал: Али барем знамо шта би требало да будемо. И уколико се држимо те дефиниције, и не умањујемо њен значај, иако нас она осуђује и искључује, ми задржавамо могућност да, ако ништа друго, схватимо суштину нашег постојања и право да кажемо да, иако смо далеко од спасења, ми нисмо у потпуности изгубљени.“⁴⁵⁸ (Тешић 1992: 92, 93)

Тешић је као постдипломац студирао на Колумбији (1967. године је урадио мастер рад из руске књижевности), па се и по његовим делима може мерити помак у критичком мишљењу о култури до којег је дошло у односу на Трилинга. Код Тешића се појављује и идеја Рејмонда Вилијамса о цивилизацији која се претворила у замку. Ова идеја присутна је у говору Тешићевог Ала који он изриче када дође до свести о томе у шта се претворио његов прагматични ум. О хладнокрвности прагматичног ума, о богу рационализма који је из њега истиснуо љубав и саосећање и претворио га у следбеника културе доминације, он каже:

„Он је направио мишоловку од мог ума. Та замка спотиче и лови кључне тренутке који би могли да наставе да живе у мени, али ја их уловим, и они умру, и ја настављам даље.“⁴⁵⁹ (Тешић 1992: 89)

Тешићева идеја о савременом прагматичном уму, који се претворио у клопку човечанства која сакати целовитост људске природе, и Вилијамсова идеја из студије *Драма од Ибзена до Брехта* о цивилизацији / соби која је постала антиживотна замка, поклапају

⁴⁵⁸ У оригиналу: „Al: To love without a motive is Art. That's the free for what of freedom. To love without a motive. That's what defines a human being.

Angel: That's what hurts. To discover the definition only to find out that you don't qualify.

Al: But at least we know who we're supposed to be. And by clinging to that very definition which damn us and excludes us, but which we won't demean, we retain, if nothing else, the true worth of our purpose and claim the right to say that although we may be out of reach of salvation, we are not lost.“ (Тешић 1992: 92, 93)

⁴⁵⁹ У оригиналу: „He has made a mousetrap out of my mind. The trap keeps tripping and snapping the spines of moments that could have lived on in my life, but I get them and they die and then I move on.“ (Тешић 1992: 89)

се са Блејковом концепцијом „гвожђем окованог ума“ („mind forged manacles“) из песме „Лондон“, али и са критикама културе Едварда Саида. Саид се у свом последњем говору о *Оријентализму*, из 2003. године, слаже и са Трилинговом оценом савремене културе из увода у збирку *Јаство које се супротставља*. Трилинг у овој збирци говори о култури сазданој од невидљивих, менталних затвора, које, упркос њиховој невидљивости, уметници ипак успевају да уоче и публици прикажу. Метафора затвора је, како Трилинг тврди, присутна и нарочито актуелна у књижевности од краја осамнаестог века, када су писци увидели да су прокламовани идеали Француске револуције, слобода, једнакост и братство, издати и извитопрени, претворени у своје супротности, а да се њима врло успешно јавношћу може манипулисати.

Да се исто десило у Америци, где су идеали Америчке револуције на исти начин изневерени, Наоми Волас је показала у драми *Течна равница*. Амерички лидери осамнаестог века, који су се стицањем независности ослободили енглеске доминације, нису имали ни најмању намеру да идеале Америчке револуције примене и код куће и да своје робове ослободе доминације и ропства. Драма подсећа и на Хаићанску револуцију и чињеницу да су Французи веома брзо после Француске револуције, коју су водили у име братства, једнакости и слободе, поново имали робове на Карибима. У драми *Људи усахлих снова*, Воласова је показала да ропство није у потпуности ишчезло ни сто година касније, са завршетком америчког Грађанског рата, приказавши да црнци (и белци), и након званичног укидања ропства настављају да живе у измењеним, савременијим, подједнако суровим, облицима ропске експлоатације. Слободарски импулси код људи лицемерно се газе и извитоперују и на крају двадесетог века, што је Воласова приказала у драми *У срцу Америке*: где њен јунак Ремзи мисли да ће се службом у америчкој војсци ослободити расизма, а заправо постаје ‘слободан’ само у оној мери у којој се покорава и штити амерички империјални поредак. О триковима помоћу којих се подривају револуције, спречавају неопходне истинске промене и већини човечанства ускраћује слобода писао је и Еме Сезер у драми *Једно годишње доба у Конгу* показујући на историјском примеру те земље до које мере се идејом о слободи може манипулисати у наводно ослобођеним

колонијама⁴⁶⁰. Из ових примера се види да је питање слободе веома комплексно и да бити „слободан од“ неког очигледног облика поробљавања („free from“) не значи као што Тешић наглашава, нужно бити и суштински слободан („free for“) (Тешић 1992: 86), с обзиром на то да у оквиру културе доминације другачији, на први поглед мање уочљиви, облици ропства спречавају да до праве слободе дође. Права слобода значила би, по поменутиим ауторима, слободу да се воли слободно, без граница и предрасуда. Љубав је по њиховом мишљењу манифестација креативности, а друштва у којима се она не подстиче, рађају културу деструктивности, у свим њеним очигледним и мање препознатљивим облицима.

Дисертација је показала да је критика неслободе, као израз дубоког стремљења ка љубави и слободи, једна од централних тема у делу Наоми Волас. Да би изразила до које мере неслобода постоји у савременом западном свету, Воласова често користи метафору затвора, најексплицитније у драми *И ја и ћутање*. Њен опус могуће је, стога, посматрати у контексту два века дуге традиције критике западне културе о којој говори Лајонел Трилинг у *Јаству које се супротставља*. Додатно радикализујући Трилингов критички приступ култури, Наоми Волас успева да својим драмским делима покаже до које мере људи у свременом западном свету ни у физичком ни у менталном смислу нису слободни, већ поробљени, и на које све начине може и мора доћи до њиховог телесног и духовног ослобађања. Заступањем идеје о искораку, преступу и превазилажењу („transgression“) у својим драмама, програмским текстовима и интервјуима, Наоми Волас заправо истиче значај слободе и неопходност ослобађања свих човекових креативних потенцијала од ограничавајућих идеолошких оквира и окова у које их је култура доминације вековима сатеривала, често трансформишући, и у поклоника „оштрице“ и деструкције претварајући, изворно хуманог, „путиру“ и егалитарности наклоњеног, човека.

⁴⁶⁰ Како је у другом делу дисертације показано, анализом ове драме, народу Конга су бивши европски колонијалисти признавали право на формалну слободу (од класичног колонијализма), али не и суштинску независност (од неоколонијалних сила). (Сезер 2010)

VI ЛИТЕРАТУРА:

6.1 Примарна литература

1. Ајслер 1988: R. Eisler, *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*, New York: HarperCollins Publishers
2. Абусроур, Шлезингер, Волас 2008: A. Abusrour, L. Schlesinger, N. Wallace, *Twenty-One Positions: A Cartographic Dream of the Middle East*, New York: Broadway Play Publishing Inc
3. Бејли 1994: C. Bayley, THEATRE / Make love, not war: A play about Vietnam . . . written by a woman? Clare Bayley meets the playwright Naomi Wallace: part campus intellectual, part Kentucky farm-girl, all fighting talk. *Independent*, August 3, 1994, <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-make-love-not-war-a-play-about-vietnam-written-by-a-woman-clare-bayley-meets-the-playwright-1381124.html>> 08. 07. 2016.
4. Богоева Седлар 2014: Љ. Богоева Седлар, Писање као преступ, у: З. Ђерић (уред.), *Сцена: часопис за позоришну уметност*, 3, Нови Сад: Стеријино позорје, 46-53
5. Визнер 2013: B. Wisner, Messianic Marxism in Naomi Wallace's *Slaughter City* and *Things of Dry Hours*, у: S. T. Cummings, E. Stevens Abbit, (уред.), *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 45-56
6. Вилијамс 1979: R. Viliјams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit
7. Волас 1997: N. Wallace, *Birdy*, London: Faber and Faber Limited
8. Волас, Кушнер 2001: N. Wallace, T. Kushner, Tony Kushner and Naomi Wallace, *TCG*, 2001 <<https://www.tcg.org/publications/at/2001/tony.cfm>>12. 07. 2016.
9. Волас 2001a: N. Wallace, *The War Boys*, *In the Heart of America and Other Plays*, New York: Theatre Communications Group
10. Волас 2001б: N. Wallace, *In the Heart of America*, *In the Heart of America and Other Plays*, New York: Theatre Communications Group
11. Волас 2001в: N. Wallace, *The Trestle At Pope Lick Creek*, *In the Heart of America and Other Plays*, New York: Theatre Communications Group
12. Волас 2001г: N. Wallace, *One Flea Spare*, *In the Heart of America and Other Plays*, New York: Theatre Communications Group
13. Волас 2001д: N. Wallace, *Slaughter City*, *In the Heart of America and Other Plays*, New York: Theatre Communications Group
14. Волас 2002: N. Wallace, *The Inland Sea*, London: Faber and Faber
15. Волас et al 2002: N. Wallace, *Statement of Conscience: Not in Our Name*, 2002 <<http://tevcom.us/a/special%20postings/nion.htm>> 15. 09. 2016.
16. Волас 2003: N. Wallace, *Strange Times*, *The Guardian*, March 29, 2003 <<https://www.theguardian.com/stage/2003/mar/29/theatre.artsfeatures>> 08. 07. 2016.
17. Волас 2005a: N. Wallace, *The Retreating World*, *Two Into War*, London: Oberon Books Ltd
18. Волас 2005б: N. Wallace, *A State of Innocence*, *Two Into War*, London: Oberon Books Ltd
19. Волас 2007: N. Wallace, *Things of Dry Hours*, London: Faber and Faber Limited
20. Волас 2008: N. Wallace, *On Writing as Transgression*, *The American Theatre*, January 2008 <http://www.playwrightsfoundation.org/images/previous%20teachers/at_jan08_transgressionFINAL.pdf> 18. 08. 2016.

21. Волас 2009а: N. Wallace, A State of Innocence, *The Fever Chart: Three Visions of the Middle East*, New York: Theatre Communications Group
22. Волас 2009б: N. Wallace, Between This Breath and You, *The Fever Chart: Three Visions of the Middle East*, New York: Theatre Communications Group
23. Волас 2011: N. Wallace, *And I and Silence*, London: Faber and Faber
24. Волас 2012: N. Wallace, Interview Naomi Wallace, May 2, 2012 <<https://www.youtube.com/watch?v=8XmHQD2u1v4>> 08. 07. 2016.
25. Волас 2013а: N. Wallace, On Writing as Transgression, у: S. T. Cummings, E. Stevens
26. Абитт (уред.), *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 281-286
27. Волас 2013б: N. Wallace, Let the Right One In: On Resistance, Hospitality and New Writing for the American Stage, у: S. T. Cummings, E. Stevens Абитт, (уред.) *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 257-264
28. Волас 2014: Н. Волас, Ништа тако хладно, у: З. Ђерић (уред.), *Сцена: часопис за позоришну уметност*, 3, Нови Сад: Стеријино позорје, 54-68
29. Волас 2016: N. Wallace, *The Liquid Plain*, New York: Theatre Communications Group
30. Гарднер 2007: L. Gardner, Enemy Within, *The Guardian*, February 6, 2007 <<https://www.theguardian.com/culture/2007/feb/06/lyngardner.features11>> 08. 07. 2016.
31. Горник 2013: V. Gornick, An American Exile in America, у: S. T. Cummings, E. Stevens Абитт, (уред.), *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 57-64
32. Еванђелисто 2014: C. Evangelisto, The Hauntings of History: An Interview With Naomi Wallace, *Signature Stories*, August 25, 2014 <<https://www.joomag.com/magazine/signaturestoriesvol9finalsinglespdf-jul-2014/0872066001405534463?>> 08. 07. 2016.
33. Камингс, Ебитт 2013: S. T. Cummings, E. S. Abbitt, *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, Basingstoke: Palgrave Macmillan
34. Квеи-Арма, Волас 2007: K. Kwei-Armah, N. Wallace, Kwame Kwei-Armah & Naomi Wallace, 2007 <<https://www.youtube.com/watch?v=1X9KDHZxnOY>> 08. 07. 2016.
35. Кејс 1988: S.-E. Case, *Feminism and Theatre*, New York: Methuen
36. Кели 2013: R. D. G. Kelley, Facts of Love, у: S. T. Cummings, E. Stevens Абитт (уред.), *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 235-240
37. Кушнер 1994: T. Kushner, *A Bright Room Called Day*, New York, Theatre Communications Group
38. Мареј 2015: J. Murray, Radical Vision and Form: A Conversation With Naomi Wallace, *American Theatre*, November 2015 <<http://www.americantheatre.org/2015/11/10/radical-vision-and-form-a-conversation-with-naomi-wallace/>> 08. 07. 2016.
39. Речлеф 2013: P. Rachlef, Journeys Into the Heart of Whiteness: A Labor Historian Looks at the Work of Naomi Wallace, у: S. T. Cummings, E. Stevens Абитт (уред.), *The Theatre of Naomi Wallace: Embodied Dialogues*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 135-154
40. Рич 1993: A. Rich. What is an American life, *What is found there: Notebooks on Poetry and Politics*, New York, W. W. Norton and Company, Inc, 118-123
41. Рич 1997: A. Rich, Why I Refused the National Medal for the Arts, *Los Angeles Times*, August 3, 1997 <<http://articles.latimes.com/1997/aug/03/books/bk-18828>> 08. 07. 2016.

42. Рич 2001: А. Rich, Credo of a Passionate Sceptic, *Monthly Review: An Independent Socialist Magazine*, June, 2001 <<http://monthlyreview.org/2012/06/01/credo-of-a-passionate-skeptic-remembrance-of-adrienn-rich/>> 08. 07. 2016.
43. Трилинг 1955: L. Trilling, *The Opposing Self: Nine Essays in Criticism*, London: Secker & Warburg
44. Трилинг 1966: L. Trilling, *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*, London: Secker & Warburg
45. Трилинг 2007: L. Trilling, On the Teaching of Modern Literature, у: Neil Jumonville (уред.), *The New York Intellectuals Reader*, New York: Routledge, 223-241
46. Фреире 1996: P. Freire, The Heart of Paulo Freire, 1996 <<https://www.youtube.com/watch?v=KEaH64uhaN0>> 01. 11. 2016.
47. Фреире 2005: P. Freire, *The Pedagogy of the Oppressed*, New York: Continuum
48. Фром 1989: E. Fromm, *Anatomija ljudske destruktivnosti*, Zagreb: Naprijed
49. Фром 1997: E. Fromm, *Love, Sexuality, Matriarchy: About Gender*, New York: Fromm International
50. Фром 2002: E. Fromm, *Umeće ljubavi*, Beograd: “Compact Druck“
51. Фром 2003: E. Fromm, *Zaboravljeni jezik: uvod u razumevanje snova, bajki i mitova*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
52. Хукс 1994: b. hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, London: Routledge
53. Хукс 2000: b. hooks, *Where We Stand: Class Matters*, New York: Routledge
54. Хукс 2001: b. hooks, *All about love: New Visions*, New York: Harper Paperbacks
55. Хукс, Вест 2014: b. huks, C. West, A Public Dialogue Between bell hooks and Cornel West, Eugene Lang College The New School For Liberal Arts, 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=_LL0k6_pPKw> 08. 07. 2016.
56. Џулијен 2004: C. Julian, Naomi Wallace: Looking For Fire, *Revolutionary Worker*, March 14, 2004 <<http://revcom.us/a/1232/naomirwinterview.htm>> 08. 07. 2016.
57. Шамија 2008: B. Shamieh, The Art of Countering Despair, *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, May 6, 2008 <<http://www.brooklynrail.org/2008/05/theater/the-art-of-countering-despair-naomi-wallace>> 08. 07. 2016.

6.2 Секундарна посебна литература

58. Барака 1965: A. Baraka/L. Jones, The Revolutionary Theatre, *Liberator*, July, 1965 <<http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/protest/text12/barakatheatre.pdf>> 03. 10. 2016.
59. Барака 1967: A. Baraka, Slave Ship <<https://www.youtube.com/watch?v=UgNiczXgbjg>> 12. 07. 2016.
60. Барака 2009: A. Baraka, Amiri Baraka “Why’s / Wise”, The Sanctuary For Independent Media, Troy, New York, February 21, 2009 <<https://www.youtube.com/watch?v=mKfQNO66Gpk>> 18. 01. 2016.
61. Baraka, A. *Poetry Foundation* <<http://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/amiri-baraka>> 12. 07. 2016.
62. Баркер 1985: H. Barker, *The Castle & Scenes From an Execution*, New York: Riverrun Press
63. Бејти 1998: W. Beatty, dir., *Bulworth*, Mulholland Productions, 1998. DVD.

64. Бен 2011: T. Benn, The Levellers and the Tradition of Dissent. *BBC History* February 2011, <http://www.bbc.co.uk/history/british/civil_war_revolution/benn_levellers_01.sht> 10. 07. 2016.
65. Берџер 1972: J. Berger, The Booker Prize Speech, Café Royal, London, 1972. <<http://gostbustere.tumblr.com/post/17158444595/speech-by-john-berger-on-accepting-thebooker>> 13. 01. 2016.
66. Берџер 2003: J. Berger Written in the Night: The Pain of Living in the Present World, *Le Monde diplomatique*, February 18, 2003 <<http://www.hartford-hwp.com/archives/27a/113.html>> 12. 07. 2016.
67. Берџер 2006: J. Berger, *Oblik džepa*, Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović
68. Берџер 2009: J. Berger, *Ways of Seeing*, London: Penguin Books Ltd
69. Берџер 2011a: J. Berger, John Berger interview – Newsnight, May 27, 2011. <<https://www.youtube.com/watch?v=U7LZxCUAps>> 25. 09. 2016.
70. Берџер 2011б: J. Berger, Fellow Prisoners, *Guernica: A Magazine of Art and Politics*, July 15, 2011 <https://www.guernicamag.com/features/john_berger_7_15_11/> 30. 07. 2016.
71. Берџер 2012: J. Berger, *G.*, London: Bloomsbury Publishing PLC
72. Бланкеншип 2009: M. Blankenship, Civil Rights, and Wrongs, in Alabama, *The New York Times*, February 25, 2009 <http://www.nytimes.com/2009/03/01/theater/01Blan.html?_r=0> 11. 07. 2016.
73. Блејк 2004: V. Blejk, *Vizija poslednjeg suda*, (R. Gomilanović, Ур.), Beograd: Liber
74. Блекмон 2008: D. A. Blackmon, *Slavery by Another Name: The Re-Enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II*, New York: Anchor Books
75. Боал 2000: A. Boal, *The Theatre of the Opressed*, London: Pluto Press
76. Боал 2001: A. Boal, *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, New York: Routledge
77. Боал 2008: A. Boal, *The Theatre of the Opressed*, London: Pluto Press
78. Богоева Седлар 2003: Lj. Bogoeva Sedlar, *O promeni: kulturološki eseji 1992-2002*, Prosveta: Niš
79. Богоева Седлар 2012: Љ. Богоева Седлар, У потрази за уметничком формом: кореографија слободe Исидоре Данкан и Роберта Вилсона, у: Е. Успенски, В. Коларић (уред.), *У трагању за уметничком формом: између књижевности, филма, позоришта и других медија*, Београд: Универзитет Уметности у Београду, 87-96
80. Богоева Седлар 2013: Љ. Богоева Седлар, Tesich and Tolstoy, у: Р. Настић, Ч. Николић (уред.), *Липар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, година XIV, број 51, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 17-36
81. Болдвин 1962: Baldwin, J. A Letter to my Nephew, *The Progressive*, December, 1962 <<http://www.progressive.org/news/2014/12/5047/letter-my-nephew>> 10. 07. 2016.
82. Болдвин 1965: J. Baldwin, James Baldwin Debates William F. Buckley (1965), Cambridge University, 1965 <<https://www.youtube.com/watch?v=oFeoS41xe7w>> 08. 07. 2016.
83. Болдвин 1969: Dž. Boldvin, *U susret čoveku*, Beograd: Rad
84. Болдвин 1970: J. Baldwin, An Open Letter to my Sister, Miss Angela Davis, *The New York Review of Books*, November 19, 1970 <<http://www.nybooks.com/articles/1971/01/07/an-open-letter-to-my-sister-miss-angela-davis/>> 10. 07. 2016.
85. Браун 2008: K. Browne, dir., *Traces of the Trade: Stories from the Deep North*, California Newsreel, 2008. DVD.

86. Брукс 1963: G. Brooks, *Kitchenette Building, Selected Poems*, New York: Harper & Row
87. Вајлдер 2013: C. S. Wilder, *Ebony and Ivy: Race, Slavery and the Troubled History of America's Universities*, New York: Blumsbury Press
88. Вајнер 2006: L. Winer, *Women in Theatre: Kia Corthron*, playwright, September 6, 2006 <https://www.youtube.com/watch?v=2_E3K_yAYDM> 11. 07. 2016.
89. Ва Тионго 1986: N. Wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Portsmouth: Heinemann
90. Вејкфилд 2005: D. Wakefield, *My Columbia*: Van Doren, Trilling and Mills, *Columbia Forum*, January, 2005 <http://www.college.columbia.edu/cct_archive/jan05/forum.php> 31. 08. 2016.
91. Веккер 1960: A. Wesker, *Wesker Trilogy*, New York: Random House
92. Витли 1774: P. Wheatley, *Letter to the Reverend Samson Occom, 1774* <<http://archive.vcu.edu/english/engweb/webtexts/Wheatley/philbio.htm>> 18. 11. 2016.
93. Вокер 2009: N. Walker, dir. *Egalite For All: Toussaint L'Ouverture and the Haitian Revolution*, Koval Films, 2009. DVD.
94. Вилијамс 2007а: R. Williams, Archbishop urges church to consider slavery reparations, *The Guardian*, March 26, 2007 <<http://www.theguardian.com/world/2007/mar/26/religion.race>> 25. 10. 2016.
95. Вилијамс 2007б: R. Williams, Archbishops' reflections on the slave pits in Zanzibar, 2007 <<https://www.youtube.com/watch?v=NBTErUDIcz8>> 13. 01. 2016.
96. Вилсон 2006: A. Wilson, *Gem of the Ocean*, New York: Theatre Communications Group
97. Витли 1773: F. Wheatley, *A Farewell To America To Mrs. S. W. - Poem by Phillis Wheatley* <<http://www.poemhunter.com/poem/a-farewell-to-america-to-mrs-s-w-2/>> 10. 07. 2016.
98. Wheatley, F. *Biography of Phillis Wheatley, PoemHunter* <<http://www.poemhunter.com/phillis-wheatley/biography/>> 10. 07. 2016.
99. Wheatley, F. On Phillis Wheatley <<http://www.vcu.edu/engweb/webtexts/Wheatley/philbio.htm>> 10. 07. 2016.
100. Вокер 1994: A. Walker, In Search of Our Mother's Gardens, y: Angelyn Mitchel (уред.), *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*, Durham and London: Duke University Press, 401-409
101. Волш, Џордан 2007а: M. Walsh, D. Jordan, *The White Cargo: The Forgotten History of Britain's White Slaves*, Edinburgh: Mainstream Publishing
102. Волш, Џордан 2007б: M. Walsh, D. Jordan, *Investigating White Slavery*, 2007 <<https://www.youtube.com/watch?v=OBfwlMYu068>> 13. 01. 2016.
103. Ворлики 1988: R. Vorlicky, *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor: University of Michigan Press
104. Герима 1993: H. Gerima, dir., *Sankofa*, Mypheduh Films, 1993. DVD.
105. Гимбутас 1989: M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe 6500-3500 B. C: Myths and Cult Images*, London: Thames and Hudson,
106. Гудман 2013а: A. Goodman, K. Brown, *Democracy Now*, 2013 <<https://www.youtube.com/watch?v=5vQB8PCTPT4>> 30. 07. 2016.

- 107.** Гудман 2015: A. Goodman, "What to the Slave is 4th of July?": James Earl Jones Reads Frederick Douglass' Historic Speech, *Democracy Now*, July 3, 2015 <http://www.democracynow.org/2015/7/3/what_to_the_slave_is_4th> 25. 10. 2016.
- 108.** Гуцијан 2013: С. Гуцијан, Читајте Маркса, и ми то радимо, *Политика*, 12. 10. 2013 <<http://www.politika.rs/scc/clanak/272654/%D0%94%D1%80%D1%83%D1%88%D1%82%D0%B2%D0%BE/%D0%A7%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%98%D1%82%D0%B5-%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%81%D0%B0-%D0%B8-%D0%BC%D0%B8-%D1%82%D0%BE-%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%BE>> 26. 10. 2015.
- 109.** Даглас 1845: Douglass, F. The Project Gutenberg EBook of The Narrative of the Life of Frederick Douglass, by Frederick Douglass, 1845 <<http://www.gutenberg.org/files/23/23-h/23-h.htm>> 13.01. 2016.
- 110.** Де Квесада 2014: R. A. de Quesada, Cuban leader Ricardo Alarcón: Amiri Baraka 'led an unwavering life', *Workers World*, January 24, 2014 <<http://www.workers.org/2014/01/24/cuban-leader-ricardo-alarcon-amiri-baraka-led-unwavering-life/#.V7iDeaJGS9c>> 18. 08. 2016.
- 111.** Деми 1987: J. Demme, dir., *Beloved*, 1987, Touchstone Pictures, DVD.
- 112.** Де Волф, Ј., One of the "Great Folk" of Bristol, *Warwick Rhode Island Digital History Project* <http://www.warwickhistory.com/index.php?option=com_content&view=article&id=262:james-dewolf-one-of-the-qgreat-folkq-of-bristol&catid=56:rogues-and-knives&Itemid=125> 30. 07. 2016.
- 113.** Дон 1993: J. Donne, The Flea, у: Abrams, M. H. (уред.), *The Norton Anthology of English Literature*, 6th ed, New York: W.W. Norton and Company, Inc., 1081.
- 114.** Дрејер 2012: P. Dreier, C. Wright Mills Would Have Loved Occupy Wall Street, *The Huffington Post*, April 30, 2012 <http://www.huffingtonpost.com/peter-dreier/c-wright-mills-would-have_b_1311345.html> 03. 09. 2016.
- 115.** Дуаиган 1997: J. Duigan, dir., *Lawn Dogs*, 1997, Rank Organisation, DVD.
- 116.** Зин 2004: Н. Zin, *Istorijski eseji o američkoj demokratiji*, Novi Sad: Svetovi
- 117.** Зин 2013: Н. Zin, *Narodna istorija SAD-a*, Beograd: V.B.Z. d. o. o.
- 118.** Иглтон 2008: Т. Eagleton, Death of the Intellectual, *Red Pepper*, October 2008 <<http://www.redpepper.org.uk/death-of-the-intellectual/>> 10. 07. 2016.
- 119.** Кароца 2014: D. Carozza, Jason de Caires Taylor, "Vicissitudes", *The Black Atlantic*, Duke University, April 19, 2014 <<http://sites.duke.edu/blackatlantic/sample-page/depictions-of-the-middle-passage-and-the-slave-trade-in-visual-art/levitate-windward-coast-and-vicissitudes-curatorial-statement/jasonde-caires-taylor-vicissitudes>> 18. 01. 2016.
- 120.** Кели 2000: R. D. G. Kelley, A Poetics of Anti-colonialism, *Discours on Colonialism*, New York: Monthley Review Press
- 121.** Кели 2003: R. D. G. Kelley, Interview With Robin D. G. Kelley: Race – The Power of an Illusion, *PBS: Background Readings*, 2003, http://www.pbs.org/race/000_About/002_04-background-02-05.htm> 10. 07. 2016.
- 122.** Кенеди 2001: А. Kennedy, *Adrienne Kennedy Reader*, Minnesota: University of Minnesota Press
- 123.** Кенеди 2011: А. Kennedy, *Funnyhouse of a Negro: A Play in One Act*, New York: Samuel French Inc
- 124.** Кинг 1963а: М. L. King, Creative Maladjustment, University of West Michigan, 1963 <<http://www.youtube.com/watch?v=nDbm6Cv6tSA>> 10. 07. 2016.

125. КИНГ 1963б: М. Л. King, "Letter from a Birmingham Jail [King, Jr.]", April 16, 1963 <https://www.africa.upenn.edu/Articles_Gen/Letter_Birmingham.html> 10. 07. 2016.
126. КИНГ 1963в: М. Л. King, Martin Luther King's I have a dream speech August 28 1963, *American History from Revolution to Reconstruction and Beyond*, 1963 <<http://www.let.rug.nl/usa/documents/1951-/martin-luther-kings-i-have-a-dream-speech-august-28-1963.php>> 10. 07. 2016.
127. КИНГ 1967: М. Л. King, Martin Luther King, Jr. Beyond Vietnam: A Time to Break Silence, *American Rhetoric: Online Speech Bank*, Riverside Church, New York City, April 4, 1967 <<http://www.americanrhetoric.com/speeches/mlkatimetobreaksilence.htm>> 10. 07. 2016.
128. Кирш 2012 А. Kirsch, Why Trilling Matters, *The New York Review of Books*, June 7, 2012 <<http://www.columbia.edu/~em36/DemonicTrilling.pdf>> 31. 08. 2016
129. Кон 2006: J. Cone, Strange Fruit: The Cross and the Lynching Tree, Ingersoll Lectures, Harvard University, October 19, 2006 <<https://www.youtube.com/watch?v=ZngcqqgQyzo>> 18. 10. 2016.
130. Кон 2011: J. Cone, *The Cross and the Lynching Tree*, New York: Orbis Books
131. Кортрон 2010: К. L. Corthron, In Dialogue: Kia Corthron's Cool Dip, *The Brooklyn Rail*, March 4, 2010 <<http://www.brooklynrail.org/2010/03/theater/in-dialogue-kia-corthrons-cool-dip>> 19. 09. 2016.
132. Кугоано 1787: Q. O. Cugoano, Narrative of the Enslavement of Ottobah Cugoano, a Native of Africa, 1787 <<http://docsouth.unc.edu/neh/cugoano/cugoano.html>> 10. 07. 2016.
133. Кушнер 2003, On the Road to Palestine, *American Theatre Reader*, July/August 2003, <https://books.google.rs/books?id=ROPoCAAAQBAJ&pg=PA281&lpg=PA281&dq=naomi+wallace,+tony+kushner,+robert+o%27hara,+kia+corthron&source=bl&ots=MleLcom3UH&sig=IcbRZ_gK3HG4Vju0yI39DTTgoc0&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjTiuTeo6PPAhUBvBQKHSEhA90Q6AEIHDAА#v=onepage&q&f=false> 22. 09. 2016.
134. Лонг 2002: С. Long, Legacy of Slavery: unequal exchange a colloquium on the socio-economic legacy of slavery, University of California, Santa Barbara, May 2-4, 2002 <<https://www.youtube.com/watch?v=FKy3ITy39iM>> 13. 01. 2016.
135. Лота 1998: R. Lotta, 'History as a Political Act': 100 Years of U. S. Empire 1898-1998 and Radical Hopes for the Future, *Howard Zinn Website*, December 20 1998 <<http://howardzinn.org/history-as-a-political-act/>> 26. 10. 2016.
136. Мартинов 2007: Z. Martinov, Aktualnost kritičke sociologije, *Republika–glasilo građanskog oslobađanja*, novembar 2007 <<http://www.republika.co.rs/416-417/25.html>> 08. 07. 2016.
137. Мекгра 2015: J. McGrath, *The Cheviot, The Stag and the Black, Black Oil*, London: Bloomsbury Publishing PLC
138. Мекалоу 1993: Т. Н. McCulloh, Chay Yew Mines Dark Side of Asian Life in 'Porcelain', *Los Angeles Times*, January 10, 1993 <http://articles.latimes.com/1993-01-10/entertainment/ca-1621_1_chay-yew> 11. 07. 2016.
139. Милер 1998а: А. Miller, *Death of A Salesman*, New York: Penguin Books
140. Милер 1998б: Е. Ethelberg Miller, Amiri Baraka on his poetry and breaking rules, 1998 <<https://www.youtube.com/watch?v=SHG60P2ECNk>> 18. 08. 2016.
141. Милер 2003: А. Miller, *The Crucible: A Play in Four Acts*, New York: Penguin Books
142. Мојерс 1988: В. Moyers, Bill Moyers Journal. Archive. August Wilson (1988) <http://www.pbs.org/moyers/journal/archives/wilsonwoi_flash.html> 10. 07. 2016.

- 143.** Мојерс 2007: B. Moyers, Bill Moyers and James Cone – PBS <<http://www.pbs.org/moyers/journal/11232007/watch.html>> 10. 07. 2016.
- 144.** Монтаг 2008: S. Montag, HARDtalk Kwame Kwei Armah, *Hard Talk*, 2008 <<https://www.youtube.com/watch?v=nAGox6fWP8A>>30. 07. 2016.
- 145.** Монтоја 2009: Montoya, R. Richard Montoya: 25 Years Of Laughing About Race, *North Country Public Radio*, August 14, 2009 <<http://www.northcountrypublicradio.org/news/npr/111893905/richard-montoya-25-years-of-laughing-about-race>> 11. 07. 2016.
- 146.** Морисон 2011: T. Morrison, *Beloved*, London: Vintage Publishing
- 147.** Никлсон 1987: M. Nickleson, Civil Rights – James Baldwin – Interview – Mavis on Four, 1987 <<https://www.youtube.com/watch?v=3Wht4NSf7E4>> 10. 07. 2016.
- 148.** Ноубл 1982: Dr. Ivan Van Sertima, Dr. Yosef Ben Jochannan on Gil Noble, 1982 <https://www.youtube.com/watch?v=g7k_oKWuWIQ>13. 01. 2016.
- 149.** Орвел 2000: Џ. Орвел, *1984.*, Београд: Верзалпрес
- 150.** О'Хара 2003: R. O'Hara, On the Road to Palestine, *The American Theatre Reader*, July / August, 2003 <https://books.google.rs/books?id=ROPoCAAAQBAJ&pg=PA281&lpg=PA281&dq=naomi+wallace,+tony+kushner,+robert+o%27hara,+kia+corthron&source=bl&ots=MleLcom3UH&sig=IcbRZ_gK3HG4Vju0yI39DTTgoc0&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjTiuTeo6PPAhUBvBQKHSEhA90Q6AEIHDAА#v=onepage&q=naomi%20wallace%2C%20tony%20kushner%2C%20robert%20o%27hara%2C%20kia%20corthron&f=false> 22. 09. 2016.
- 151.** Паренти 2011: M. Parenti, *The Face of Imperialism*, Boulder: Paradigm Publisher
- 152.** Патерсон 2006: M. Patterson, *The Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press
- 153.** Пилџер 2000: J. Pilger, Squeezed to Death, *The Guardian*, March 4, 2000 <<https://www.theguardian.com/theguardian/2000/mar/04/weekend7.weekend9>> 10. 07. 2016.
- 154.** Пинтер 2002: X. Пинтер, *Разни гласови: проза, поезија, политика 1948-1998.*, Нови Сад: Светови
- 155.** Пинтер 2005: H. Pinter, Harold Pinter: Nobel Lecture, Art, Truth & Politics, December 8, 2005 <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html> 12. 07. 2016.
- 156.** Полард 2012: S. D. Pollard, dir. *Slavery by Another Name*, TPT national Productions, 2012, DVD.
- 157.** Потер 2011: G. E. Potter, *Global Politics and (Trans) National Arts: Staging the “War on Terror” in New York, London and Cairo*, University of Cincinnati, August 8, 2011 <https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1313427243&disposition=inline> 15. 08. 2016.
- 158.** Потер 2014: G. E. Potter, Alternative Transnationals: Naomi Wallace and Cross-Cultural Performances, *The Journal of American Drama and Theatre*, Volume 26. Number 2, 2014 <<http://jadtjournal.org/2014/05/29/alternative-transnationals-naomi-wallace-and-cross-cultural-performances/7/>> 30. 07. 2016.
- 159.** Сезер 2000: A. Césaire, *Discours on Colonialism*, New York: Monthly Review Press
- 160.** Сезер 2010: A. Césaire, *A Season in the Congo*, Calcutta: Seagull Books
- 161.** Сезер 2015: E. Sezer, *Rasprava o kolonijalizmu*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije

- 162.** Сертима 1986: I. V. Sertima, Dr. Ivan Van Sertima: *They Came Before Columbus - The African Presence In Ancient America!*, Camden Town Hall, London, 1986 <<https://www.youtube.com/watch?v=Mk0XblaVRPY>>13. 01. 2016.
- 163.** Спилберг 1997: S. Spielberg, *The Middle Passage Documentary* by Steven Spielberg, 1997 <<https://www.youtube.com/watch?v=yvhKeJ6m3rY>>13. 01. 2016.
- 164.** Стенфорд 2015: T. Stanford, Artists Interview With Robert O'Hara, *Playwrights*, 2015 <<http://www.playwrightshorizons.org/shows/trailers/artist-interview-robert-ohara/>> 11. 07. 2016.
- 165.** Тејлор 2012: R. Taylor, Steve McQueen: *Caribs' Leap / Western Deep* 2002, *Tate*, April 2012 <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mcqueen-caribs-leapwestern-deep-t12019/text-summary>> 18. 01. 2016.
- 166.** Тејлор 2014: J. C. Taylor, *Underwater Sculpture* by Jason de Claires Taylor <<http://www.underwatersculpture.com/>>18. 01. 2016.
- 167.** Тешке 1998: H. Teschke, Heiner Müller – A German Proteus, *Project Muse*, 1998 <<https://muse.jhu.edu/article/34068>> 10. 07. 2016.
- 168.** Торсен 1990: K. Thorsen, dir., *The Price of the Ticket*, California Newsreel, 1990, DVD.
- 169.** Трилинг 1953: L. Trilling, Huckleberry Finn, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York: Anchor Books
- 170.** Трилинг 1954: L. Trilling, The Sense of the Past, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York: Doubleday
- 171.** Фанон 2008: *Black Skin, White Masks*, London: Pluto Press
- 172.** Фанон 1973: *Prezreni na svijetu*, Zagreb: Stvarnost
- 173.** Фо 1997, D. Fo, Nobel Lecture, December 7, 1997 <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1997/fo-lecture.html> 21. 09. 2016.
- 174.** Френч 1980: P. French, *Three Honest Men: Edmund Wilson, Lionel Trilling and F. R. Leavis*, Manchester: Carcanet New Press
- 175.** Харвуд 1998: R. Harvud, *Istorija pozorišta: ceo svet je pozornica*, Beograd: Clio
- 176.** Хардинг 2013: J. M. Harding, *The Ghosts of the Avant-Gard(s): Exorcising Experimental Theatre and Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- 177.** Чунг Лау 2008: Chung Lau, J. H. Master and Servant, *The New York Times*, April 24, 2008 <<http://www.nytimes.com/2008/04/27/books/review/Lau-t.html>>13. 01. 2016.
- 178.** Черчил 1989: C. Churchill, *Cloud Nine*, London: Nick Hern Books
- 179.** Черчил 1990: C. Churchill, Hospital at the Time of the Revolution, *Shorts*, London: Nick Hern Books
- 180.** Черчил 2009: C. Churchill, *Seven Jewish Children: A Play for Gaza*, London: Nick Hern Books
- 181.** Џејмс 1963: C. L. R. James, *Toussaint L'Overture and the San Domingo Revolution*, New York: Vintage Books
- 182.** Џерал 1996: R. Jarrell, The Death of the Ball Turret Gunner, *The Selected Poems*, New York: Farrar, Straus & Giroux, Inc.
- 183.** Џонсон 2014: S. M. Johnson, *James de Wolf and the Rhode Island Slave Trade*, Charleston: The History Press

6.3 Секундарна општа литература

184. Авери 2013: J. S. Avery, Count Leo Tolstoy, We Need Your Voice Today!, *CounterCurrents*, April 01, 2013 <<http://www.countercurrents.org/avery010413.htm>> 08. 11. 2016.
185. Eisler, Riane <https://www.google.rs/search?newwindow=1&q=riane+eisler&oq=riane+eisler&gs_l=serp.3..018.120252.122528.1.122905.12.7.0.5.5.0.95.617.7.7.0....0...1c.1.64.serp..0.12.638...0i67k1j0i10k1.m6eqrJ_wjd> 18. 08. 2016.
186. Атић 2016: З. Атић, Неолитска Винча у Гроцкој – повратак у будућност, *Градска општина Гроцка*, 7. октобар, 2016 <<http://www.grocka.rs/neolitska-vinca-u-grockoj-povratak-u-buducnost/?lng=lat>> 18. 09. 2016.
187. Ачебе 1988. A. Chinua, An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness, *Hopes and Impediments: Selected Essays, 1965-1987*, New York, Penguin Random House
188. Барака 2011: A. Baraka, Amiri Baraka Speaks to the Importance of African-American History, Culbreth Theatre, 2011 < <https://www.youtube.com/watch?v=nR5pdz2uGFc>> 12. 07. 2016.
189. Бејт 2003: P. Bate, dir. *White King, Red Rubber, Black Death*, 2003, BBC, DVD
190. Бентли 1972: E. Bentley, *Are You Now Or Have You Ever Been: The Investigations of Show-Business by the Un-American Activities Committee 1947-1958*, New York: Harper and Row
191. Бењамин 1969: W. Benjamin, Thesis on the Philosophy of History, у: Hannah Arendt, (уред.) *Illuminations*, New York: Schocken Books, 253-264
192. Бењамин 1974: V. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit
193. Бернстајн 1998: R. J. Bernstein, *Freud and the Legacy of Moses*, Cambridge: Cambridge University Press
194. Бигзби 1999: C. Bigsby, *Contemporary American Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press
195. Билингтон 2002: M. Billington, John McGrath, *The Guardian*, January 24, 2002 <<http://www.theguardian.com/news/2002/jan/24/guardianobituaries.books>> 12. 07. 2016.
196. Билингтон 2011: M. Billington, truth and reconciliation – review, *The Guardian*, September 6, 2011 <<https://www.theguardian.com/stage/2011/sep/06/truth-reconciliation-royal-court-review>> 30. 07. 2016.
197. Билингтон 2012: M. Billington, Arnold Wesker: food for thought, *The Guardian*, May 21, 2012 <<http://www.theguardian.com/stage/wesker>> 12. 07. 2016.
198. Блау 2015: M. Blau, Church Burnings After Charlston: Part of a 'Long Dark' History That Never Stopped, *The Guardian*, July 2, 2015 <<https://www.theguardian.com/us-news/2015/jul/02/us-church-burnings-race-south-carolina>> 08. 11. 2016.
199. Богоева Седлар 2016а: Љ. Богоева Седлар, О тематском броју Латинска Америка: књижевност, култура, политика, у: (уред.) Љ. Богоева Седлар, Ј. Арсенијевић Митрић, *Липар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, број 59, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 9-20
200. Богоева Седлар 2016б: Љ. Богоева Седлар, Латинска Америка и њени нобеловци, у: (уред.) Љ. Богоева Седлар, Ј. Арсенијевић Митрић, *Липар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, број 59, Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 203-234
201. Бонд 2015: E. Bond, A blast at our smug theatre: Edward Bond on Sarah Kane, *The Guardian*, January 2015 <<https://www.theguardian.com/stage/2015/jan/12/edward-bond-sarah-kane-blasted>> 10. 07. 2016.

- 202.** Браг 2005: M. Bragg, Marx wins In Our Time's Greatest Philosopher vote, *BBC-Radio 4*, July 13, 2005
<http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2005/07_july/13/radio4.shtml> 21.11. 2016.
- 203.** Браун 2000: S. Brown, The Crucible in History and Other Essays, *The Guardian*, August 6, 2000 <<https://www.theguardian.com/books/2000/aug/06/classics.features>> 22. 09. 2016.
- 204.** Брехт 1936: B. Brecht, Pitanja radnika koji čita, *Znakovi u kamenu* <<http://users.spin.net.au/~dzigi/dervisevic/znakovi2.html>> 21. 09. 2016.
- 205.** Брехт 1940: B. Brecht, Pesma na dan – Bertolt Brecht: Rođenima posle nas, *Kulturni centar Beograda*
<<http://www.kcb.org.rs/Programi/Pesmanadan/Pesmanadannajava/tabid/1095/AnnID/1146/language/sr-Latn-CS/Default.aspx>> 30. 07. 2016.
- 206.** Брехт 1966: B. Brecht, *Dijalektika u teatru*, (D. Suvin, Ур.), Beograd: Nolit
- 207.** Брехт 1987: B. Brecht (J. Willet, R. Manheim, Ур.), Not What Was Meant, *Poems 1913-1956*, New York, Routledge
- 208.** Броутан 2014: K. Broughton, Stephen Hayes's Cash Crop: "This Is How You Got Here", *Big Think*, <<http://bigthink.com/Resurgence/stephen-hayess-cash-crop-this-is-how-you-got-here>> 30. 07. 2016.
- 209.** Бјуз 2001: P. Buse, *Drama+Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, Manshester: Manchester University Press
- 210.** Бјуз 2003: P. Buse, Sir Arnold Wesker, *British Council: literature*, 2003 <<https://literature.britishcouncil.org/writer/arnold-wesker>>12. 07. 2016.
- 211.** Вандор 1980: M. Wandor, The Personal is Political, у: S. Craig, (уред.), *Dreams and Deconstructions: Altrernative Theatre in Britain*, Ambergate: Amber Lane Press, 49-58
- 212.** Вејнберџер 2005: E. Weinberger, What I Heard About Iraq, *London Review of Books*, February 3, 2005 <<http://www.lrb.co.uk/v27/n03/eliot-weinberger/what-i-heard-about-iraq>> 15. 10. 2016.
- 213.** Вендерс 2001: W. Wenders, *On Film, Essays and Conversations*, London: Faber and Faber
- 214.** Вилсон 2002: M. Wilson, *The Lost Pyramids of Caral*, BBC, 2002, DVD.
- 215.** Винтер 1995: S. Wynter, 1492: A New World View, у: V. L. Hyatt, L. Nettleford (уред.) *Race, Discourse and the Origin of the Americas: A New World View*, Washington: Smithsonian Institution Press, 5-57
- 216.** Вокер 2012: A. Вокер, Демократско женство, у: (уред.) Љ. Богоева Седлар, Ј. Арсенијевић Митрић, *Лунар / Часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, број 49 / 2, 242-245
- 217.** Волтер 1734: F. M. A Voltaire, Letter IV – On the Quakers. François Marie Arouet de Voltaire. <<http://www.bartleby.com/34/2/4.html>>18. 01. 2016.
- 218.** Гајат 2016: N. Guyatt, *Bind Us Apart: How Enlightened Americans Invented Racial Segregation*, New York: Basic Books
- 219.** Госет 1997: T. Gossett, *Race: The History of an Idea in America*, Oxford: Oxford University Press.
- 220.** Грозберг, Томлинс 2011: M. Grossberg, C. Tomlins, *The Cambridge History of Law in America, Volume 1*. Cambrige: Cambridge University Press.

- 221.** Гоуч 1994: S. Goetsch, *Playing Against the Text: Les Atrides and the History of Reading Aeschylus*, у: R. Schechner (уред.), *TDR*, Volume 38, Number 3, New York: New York University, 75-95
- 222.** Гудман 2013б: A. Goodman, "Terrorism is Part of Our History": Angela Davis on '63 Church Bombing, Growing up in "Bombingham", *Democracy Now*, September 16, 2013 <https://www.youtube.com/watch?v=RFrVI78Qs_Y> 30. 07. 2016.
- 223.** Гудман 2016: A. Goodman, NYPD Surveillance Unveiled: City Claims to Lose Docs on 1960s Radicals, Then Finds 1 Million Records, *Democracy Now*, June 17, 2016 <http://www.democracynow.org/2016/6/17/nypd_surveillance_unveiled_city_claims_to> 05. 08. 2016.
- 224.** Даглас 1852: F. Douglas, The Meaning of July Fourth for the Negro, 1852 <http://www.democracynow.org/2015/7/3/what_to_the_slave_is_4th> 30. 07. 2016.
- 225.** Данком 2002: S. Duncombe, *Cultural Resistance Reader*, New York: Verso
- 226.** Достојевски 2009а: F. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja*, Leskovac: Zlatna knjiga
- 227.** Достојевски 2009б: F. M. Dostojevski, *Braća Karamazovi*, Beograd: Book
- 228.** Дрејер 2011, P. Dreier, Don't Add Reagan's Face to Mount Rushmore, *The Nation*, April 3, 2011 <http://www.fredericksburg.com/opinionop-ed/don-t-add-reagan-s-face-to-mount-rushmore/article_9a329ef8-6d41-5a80-80b5-085a28f07316.html> 25. 10. 2016.
- 229.** Дуран 1933: W. Durant, *The Story of Philosophy*, New York: Garden City Publishing Co.
- 230.** Еделман 2015: L. Edelman, *Queer Theory Teaches Us Nothing: Pedagogy, Philosophy, Psychoanalysis*, Univerzitet Singidunum, Beograd, August, 2015 <<http://www.ipakcentar.org/sr/summer-school/summer-school-2015>>13. 01. 2016.
- 231.** Елиот 1921: T. S. Eliot, Tradition and the Individual Talent, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York: Alfred A. Knopf
- 232.** Елиот 2004: T. S. Eliot, Tradition and the Individual Talent, у: Л. Петровић (уред.), *Literature, Culture Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Niš: Prosveta, 108-113
- 233.** Ереира 1990: A. Ereira, *The Elder Brothers: A Lost South American People and Their Wisdom*, New York: Penguin Random House
- 234.** Жиру 2013: A. Žiru, *O kritičkoj pedagogiji*, Beograd: Eduka
- 235.** Жулијен 1995: I. Julien, dir. *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, 1995, California Newsreel, DVD.
- 236.** Инзберг 2016: N. Isenberg, *White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America*, New York: Penguin Random House LLC
- 237.** Јовановић 2016: С. Јовановић, Дивостинка – јединствени сувенир града Крагујевца, *Удружење туристичких новинара Војводине*, октобар 13., 2016. <<http://www.utnv.org/divostinka-jedinstveni-suvenir-grada-kragujevca/>> 25. 10. 2016.
- 238.** Кабел 1999: B. Cabell, Alabama considers lifting interracial marriage ban, BBC, March 12, 1999 <<http://edition.cnn.com/US/9903/12/interracial.marriage/>> 05. 09. 2016.
- 239.** Кан 2004: J. Kahn, Ronald Reagan launched political career using the Berkeley campus as a target, *UC Berkeley News*, June 8, 2004 <http://www.berkeley.edu/news/media/releases/2004/06/08_reagan.shtml> 30. 07. 2016.
- 240.** Кејон 2001: L. Cannon, *Ronald Reagan: The Presidential Portfolio: A History Illustrated from the Collection of the Ronald Reagan Library and Museum*, New York: Public Affairs

- 241.** Керн 2014: D. Kern, *Killing in the Name of Struggle: Amiri Baraka's Revolutionary Theatre*, University of York: Department of Theatre, Film and Television, January 2014 <<http://etheses.whiterose.ac.uk/6365/1/Final%20Submission%20PhD.pdf>> 04. 10. 2016.
- 242.** Кофман 1974: W. Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton: Princeton University Press
- 243.** Крес 2014: N. Cress, Cash Crop — Stephen Hayes at the African American Museum, *Artblog*, October 9, 2014 <<http://www.theartblog.org/2014/10/cash-crop-stephen-hayes-at-the-african-american-museum/>>30. 07. 2016.
- 244.** Кук 2011: R. Cooke, Arnold Wesker: 'I've never understood my reputation for grumpiness', *The Guardian*, May 22, 2011 <<http://www.theguardian.com/stage/2011/may/22/arnold-wesker-interview>>12. 07. 2016.
- 245.** Куртис 2002: A. Curtis, dir. *The Century of the Self*, 2002, BBC, DVD.
- 246.** Лили 2010: S. Lilley, Theory and Practice: Conversations With Noam Chomsky and Howard Zinn, 2010 <<https://www.youtube.com/watch?v=y7M1TvDfYWA>>16. 09. 2016.
- 247.** Лис 1998: J. E. Liss, Diasporic Identities: The Science and Politics of Race in the Work of Franz Boas and W. E. B. Du Bois, 1894–1919, у: Boyer, D., Faubion, J., Howe, C. (уред.), *Cultural Anthropology*, Volume 13, Issue 2, Arlington: American Anthropological Association, 127–166
- 248.** Ле Гвин 1986: U. K. Le Guin, Bryn Mawr Commencement Address, *Serendip Studio*, 1986 <https://serendip.brynmawr.edu/sci_cult/leguin/> 18. 11. 2016.
- 249.** Лоуч 1971: K. Louch, dir. *Save the Children*, London Weekend Television, 1971, DVD.
- 250.** Лоуч 2010: J. Louch, dir. *Oranges and Sunshine*, See-Saw Films, 2010, DVD.
- 251.** Лоуч 2013: K. Louch, dir. *The spirit of '45*, Fly Film Company, 2013, DVD.
- 252.** Лусејн 2011: C. Lusane, *The Black History of the White House*, San Francisco: City Lights Bookstore
- 253.** Ман, Розел 2002: E. Mann, D. Roessel, *Political Stages: Plays that Shaped a Century*, New York: Applause Theatre and Cinema Books
- 254.** Манда 2009: D. S. Manda, Ubuntu philosophy as an African philosophy for peace, *Africa Files*, March 14, 2009 <<http://www.africafiles.org/article.asp?ID=20359>> 17. 08. 2016.
- 255.** Мартин 2008: J. Martin, The Slaves That Time Forgot, *Global Research*, 14 April, 2008. <<http://www.globalresearch.ca/the-irish-slave-trade-the-forgotten-white-slaves/31076>> 13.01.2016.
- 256.** Меквин 2008: S. McQueen, dir., *Hunger*, Film Four, 2008, DVD.
- 257.** Меквин 2013: S. McQueen, dir., *12 Years a Slave*, Film Four, 2013, DVD.
- 258.** Мекларен 2002: P. McLaren, *Critical Pedagogy and Predatory Culture: Oppositional Politics in Postmodern Era*, New York: Routledge
- 259.** Мекларен 2013: П. Мекларен, *Че Гевара, Пауло Фреуре и педагогија револуције*, Београд: Едука
- 260.** Мекларен 2014: П. Мекларен, *Живот у школама*, Београд: Едука
- 261.** Менанд 2008: L. Menand, Regrets Only: Lionel Trilling and His Discontents, *The New Yorker*, September 29, 2008 <<http://www.newyorker.com/magazine/2008/09/29/regrets-only-louis-men>> 31. 08. 2016.
- 262.** Мидеке et al 2014: M. Middeke et al, *The Methuen Drama Guide to Contemporary American Playwrights*, London: Bloomsbury Publishing Plc
- 263.** Милер 1984а, Н. Müller, *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, New York: Performing Arts Journal Publications

264. Милер 1984б: Н. Müller, *The Task*, у: С. Weber (уред.), *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, New York: Performing Arts Journal Publications, 81-101
265. Милер 1987: А. Miller, *Timebends: A Life*, London: Methuen
266. Милс 2008: С. W. Mills, *The Politics of Truth*, Oxford: Oxford University Press
267. Мојерс 2008: В. Moyers, *Bill Moyers Journal*, November 7, 2008. <http://www.pbs.org/moyers/journal/11072008/watch.html>. 13. 01. 2016.
268. Мојерс 2012: В. Moyers, Morello, Т. Tom Morello, Troubadour for Justice, May 18, 2012 <<http://billmoyers.com/episode/tom-morello-troubadour-for-justice/>>10. 07. 2016.
269. Монбиот 2005: G. Monbiot, How Britain Denies its Holocausts, *The Guardian*, December 27, 2005 <<http://www.monbiot.com/2005/12/27/how-britain-denies-its-holocausts>> 16. 11. 2016.
270. Монбиот 2010: G. Monbiot, The Holocaust We Will Not See, *The Guardian*, January 11, 2010 <<http://www.monbiot.com/2010/01/11/the-holocaust-we-will-not-see/>> 16. 11. 2016.
271. Монбиот 2013: G. Monbiot, Another Country, *The Guardian*, January 28, 2013 <<http://www.monbiot.com/2013/01/28/another-country/>> 03. 09. 2016.
272. Морган, Де Вулф 2015: S. L Morgan, T. N. de Wolfe, His Ancestors Were Slave Traders and Hers Were Slaves. What They Learned About Healing from a Roadtrip, *Yes!Magazine*, May 23, 2015 <<http://www.yesmagazine.org/issues/make-it-right/healing-historys-wound>> 30. 07. 2016.
273. Мур 2009: J. D. Moore, *Visions of Culture: an Introduction to Anthropological Theories and Theorists*, Walnut Creek, California: Altamira
274. Неруда 1971: P. Neruda, Nobel Lecture – Towards the Splendid City, December 13, 1971 <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1971/neruda-lecture.html> 28. 09. 2016.
275. Ниче 1980, F. Ниће, *Антихрист*, Београд: Grafos
276. Нојман 2015: Е. Nojman, *Velika majka*, 2015, Београд: Fedon
277. Ноубл 2012: S. Noble, dir. *The Power Principle*, Metanoia Films, 2012, DVD.
278. О'Конор 1994а: S. O' Connor, Sinead O'Connor, Famine, 1994 <<https://www.youtube.com/watch?v=Z0K2kaG3VhM>>13. 01. 2016.
279. О'Конор 1994б: O' Connor, S. Sinéad O'Connor – Famine <<https://www.youtube.com/watch?v=sbDPvUorKJA>>13. 01. 2016.
280. Оливер 2007: М. Oliver, Archbishop urges church to consider slavery reparations, *The Guardian*, March 26, 2007 <<http://www.theguardian.com/world/2007/mar/26/religion.race>>13. 01. 2016.
281. Онион 2016: R. Onion, America's Other Original Sin, *Slate*, January 18, 2016 <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/cover_story/2016/01/native_american_slavery_historians_uncover_a_chilling_chapter_in_u_s_history.html>18.01. 2016.
282. Паренти 1995: М. Parenti, *Against Empire*, San Francisco: City Lights Books
283. Петровић 2004: L. Petrović, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Niš: Prosveta
284. Пешић 2005: Р. Пешић, *Прва Европа*, Београд: Пешић и синови
285. Пизер 2011: J. Pizer, Negritude in East German Literature: Anna Seghers, Heiner Muller, and the Haitian Revolution, у: D. M. Figueira (уред.), *The Comparatist*, Volume 35, 19-39
286. Pilger, John <<http://johnpilger.com/filmography>> 30. 07. 2016.

- 287.** Прајс 2004: D. H. Price, *Threatening Anthropology: McCarthysm and the FBI Surveillance of Activist Anthropologists*, Duke University Press
- 288.** Рајт 2003: J. Wright, God Damn America, Trinity United Church of Christ, Chicago, April 13, 2003 <<https://www.youtube.com/watch?v=TYqrXVnFYUI>> 13. 09. 2016.
- 289.** Реган 1961: R. Reagan, Ronald Reagan Speaks Out Against Socialized Medicine, 1961 <<https://www.youtube.com/watch?v=AYrIDrLDSQ>> 30. 07. 2016.
- 290.** Рејнелт 1994: J. Reinelt, *After Brecht: British Epic Theatre*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- 291.** Рид 1989: D. Read, dir. *Goddess Remembered*, National Film Board of Canada, 1989, DVD.
- 292.** Рид 1990а: D. Read, dir., *The Burning Times*, National Film Board of Canada, 1990, DVD.
- 293.** Рид 2003: D. Read, dir. *Signs Out of Time: The Story of Archaeologist Maria Gimbutas*, Belili Productions, 2003, DVD.
- 294.** Робинс 1999: T. Robbins, dir., *Cradle Will Rock*, Touchstone Pictures, 1999, DVD.
- 295.** Роден 1996: J. Rodden, The Opposing Selves of Lionel Trilling: A Reconsideration, *Modern Age*, Winter 1996 <http://www.mmisi.org/MA/38_02/rodnen.pdf> 31. 08. 2016.
- 296.** Роден 1999: J. Rodden, Cornel West, Lionel Trilling: Godfather of Neo-Conservatism, у: J. Rodden (уред.), *Lionel Trilling and the Critics: Opposing Selves*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 395-403
- 297.** Роден 2012: J. Rodden, Reputation and Sociological Imagination: The “Case” of Lionel Trilling, *Explorations*, October 4, 2012 <<https://explorations20th.wordpress.com/2012/10/04/reputation-and-the-sociological-imagination-the-case-of-lionel-trilling/>> 31. 08. 2016.
- 298.** Русак 2002: J. W. Rousuck, ‘Anthems’ is a drama about itself, and it works, *The Baltimore Sun*, September 6, 2002 <http://articles.baltimoresun.com/2002-09-06/features/0209060358_1_culture-clash-arena-stage-montoya> 28. 09. 2016.
- 299.** Русо 2011: Ž.-Ž. Ruso, *Društveni ugovor*, Beograd: Filip Višnjić
- 300.** Саид 2003: E. Said, Edward Said: Orientalism, Columbia University, April 16, 2003 <<https://www.youtube.com/watch?v=JncXpQQoZAo>> 30. 07. 2016.
- 301.** Саид 2008: E. Said, *Оријентализам*, Beograd: Biblioteka XX vek
- 302.** Сејлс 1987: J. Sayles, dir. *Matewan*, Cinecom Entertainment Group, 1987, DVD.
- 303.** Сигер, Спрингстин 2009: P. Seeger, B. Springsteen, Pete Seeger & Bruce Springsteen – This Land is Your Land – Obama Inauguration, January 20, 2009 <<https://www.youtube.com/watch?v=wnvCPQqQWds>> 20. 11. 2016.
- 304.** Смајли 2011: T. Smiley, *MLK: A Call to Conscience*, August 25, 2011 <<http://www.pbs.org/wnet/tavissmiley/interviews/mlk-a-call-to-conscience-part-1/>> 13. 11. 2016.
- 305.** Соупи 2010: K. Saupe, U.S. Slavery in the North, *Inner Compass*, 2010 <<https://www.youtube.com/watch?v=XJzj4YPZPeo>> 30. 07. 2016.
- 306.** Станард 1992: D. Stannard, *American Holocaust: The Conquest of the New World*, Oxford: Oxford University Press
- 307.** Стивенсон, Лендриџ 1997: H. Stephenson, N. Landridge, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, London: Methuen Drama
- 308.** Стодар 2014: K. Stoddard, Man Booker prize: a history of controversy, criticism and literary greats, *The Guardian*, October, 14, 2014

- <<http://www.theguardian.com/theguardian/from-the-archive-blog/2011/oct/18/booker-prize-history-controversy-criticism>>13. 01. 2016.
- 309.** Стоун 2012: O. Stone, dir. *The Untold History of the United States*, Ixtlan Productions, 2012, DVD.
- 310.** Тешић 2000: S. Tesich, *On the Open Road*, New York: Applause Theatre Book Publishers
- 311.** Тешић 1995а: N. Tesich, Remembering My Brother, Another Victim of US Deadly Disorder, *Srpska mreža*, 1995 <<http://www.srpska-mreza.com/tesich/intro-steve.htm>>12. 07. 2016.
- 312.** Тешић 1995б: S. Tesich, Niggerization: Everything, Not Just Charity Begins at Home, *Srpska mreža*, 1995 <<http://www.srpska-mreza.com/authors/Tesich/atHome.htm>>12. 07. 2016.
- 313.** Фитер 2012: C. Fitter, *Radical Shakespeare: Politics and Stagecraft in Early Career*, New York: Routledge
- 314.** Фредриксон 1987: G. M. Fredrickson, *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817–1914*, Middletown: Wesleyan University Press
- 315.** Фрејди 2002: M. Frady, *Martin Luther King, Jr: A Life*, London: Penguin
- 316.** Френклин 2004: G. Franklin, Signs Out of Time: The Story of Archaeologist Maria Gimbutas, *Reclaiming Quarterly*, 2004 <<http://www.reclaimingquarterly.org/web/gimbutas/gimbutas1.html>> 22. 08. 2016.
- 317.** Фугард, Кани, Шопа 1986, A. Fugard, J. Kani, W. Ntschona, *Statements, Sizwe Bansi Is Dead The Island*, New York: Theatre Communications Group
- 318.** Фугард 2011: A. Fugard, Athol Fugard, Stellenbosch University, 28. October, 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=5xX5V_76B-Y> 22. 08. 2016.
- 319.** Фулер 2011: C. Fuller, Dramaturg Statement, *Mullersmedia*, December 12, 2011 <<https://mullersmedea.wordpress.com/dramaturgs-statement/>> 22. 09. 2016.
- 320.** Хејган 1979: E. Haugen, Ibsen as Fellow Traveller: Arthur Miller's Adaptation of „An Enemy of the People“, *Scandinavian Studies*, Vol. 51, No. 4, University of Illinois Press
- 321.** Хејз 2014: S. Hayes, Stephen Hayes – Cash Crop <<https://www.youtube.com/watch?v=EtpBWiw91ZE>> 30. 07. 2016.
- 322.** Хјуз 1995: L. Hughes, *The Collected Poems By Langston Hughes*, New York: Vintage Books
- 323.** Холдсворт 2002: N. Holdsworth, *John McGrath: Naked Thoughts That Roam About*, London: Nick Hern Books
- 324.** Хорн 2014: G. Horne, *The Counter-Revolution of 1776: Slave Resistance and the Origins of the United States of America*, New York: New York University Press
- 325.** Чакма 2003: S. Chakma. The Issue of Compensation for Colonialism and Slavery at the World Conference Against Racism, у: George Ulrich and Louise Krabbe Boserup (уред.), *Human Rights in Development Yearbook 2001: Reparations: Redressing Past Wrongs*. Leiden: Martinus Nijhoff Publishers, 58–71.
- 326.** Чомски, Мејер, Малдонадао Алварадо 2010: N. Chomsky, L. Meyer, B. Maldonado Alvarado, *New World of Indigenous Resistance: Noam Chomsky and Voices from North, South, and Central America*, New York: City Lights Books, Open Media Series
- 327.** Џеј 2016: P. Jay, How Do Today's Struggles for Justice Differ From Those of the 1930s?, *Truth Dig*, August 18, 2016 <http://www.truthdig.com/avbooth/item/how_does_the_struggle_for_justice_today_differ_from_20160818> 20. 08. 2016.

- 328.** Цеймс 2004: D. J. James, dir. *Slavery and the Making of America*, Ambrose Video Pub, 2004, DVD.
- 329.** Цонстоун 2000: D. Johnstone, The Berlin Tribunal, June 21, 2000 <<http://emperors-clothes.com/articles/Johnstone/berlin2.htm>> 30. 07. 2016.
- 330.** Шанкан 1998: R. Schenkan, *The Kentucky Cycle*, New York: Grove Press
- 331.** Шед 2015: J. Schad, Interview: Terry Eagleton, *Times Higher Education*, January 8, 2015<<https://www.timeshighereducation.com/features/interview-terry-eagleton/2017733.article>> 30. 07. 2015.
- 332.** Шо 1964: B. Šo, *Lica i naličja*, R. Vešović (Ур.), Beograd: Kultura

ОБРАЗАЦ 1.

Изјава о ауторству

Потписана Милица Војиновић Тмушић

Број уписа:

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас* резултат сопственог истраживачког рада,

- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица

У Крагујевцу,

Потпис аутора:

ОБРАЗАЦ 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Милица Војиновић Тмушић

Број уписа:

Студијски програм:

Наслов рада: *Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву Наоми Волас*

Ментор: др Љиљана Богоева Седлар, редовни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет у Београду

Потписана Милица Војиновић Тмушић

Изјављујем

да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу**

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

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

У Крагујевцу,

Потпис аутора:

ОБРАЗАЦ 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју докторску дисертацију под насловом:

*Писање као прекршај: критика културе доминације у драмском стваралаштву
Наоми Волас*

Ова дисертација је моје ауторско дело и предала сам је у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила:

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

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, чији је кратак опис дат на обрасцу број 4.)

У Крагујевцу,

Потпис аутора:
