

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ СА ПРИВРЕМЕНИМ  
СЕДИШТЕМ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Радоје В. Шошкић

СУМРАК АМЕРИЧКОГ УМА У ДРАМАМА  
*НА ОТВОРЕНОМ ДРУМУ* СТИВА ТЕШИЋА  
И *БЛУЗ ЗА МЕСИЈУ* АРТУРА МИЛЕРА

Докторска дисертација

Косовска Митровица, 2017.

UNIVERZITET U PRIŠTINI SA PRIVREMENIM SEDIŠTEM U  
KOSOVSKOJ MITROVICI  
FILOZOFSKI FAKULTET

Radoje V. Šoškić

SUMRAK AMERIČKOG UMA U DRAMAMA  
*NA OTVORENOM DRUMU* STIVA TEŠIĆA I  
*BLUZ ZA MESIJU* ARTURA MILERA

Doktorska disertacija

Kosovska Mitrovica, 2017.

UNIVERSITY OF PRIŠTINA WITH TEMPORARY HEAD OFFICE  
IN KOSOVSKA MITROVICA  
FACULTY OF PHILOSOPHY

Radoje V. Šoškić

THE CLOSING OF THE AMERICAN MIND IN  
*ON THE OPEN ROAD* BY STEVE TESICH AND  
*RESURRECTION BLUES* BY ARTHUR MILLER

Doctoral Dissertation

Kosovska Mitrovica, 2017

Ментор: проф. др Мирјана Лончар-Вујновић, редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици

Чланови комисије:

1. Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић, редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици

2. Проф. др Драгана Машовић, редовни професор Филозофског факултета Универзитета у Нишу

3. Доц. др Младен Јаковљевић, доцент Филозофског факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици

Датум одбране докторске дисертације:

## СУМРАК АМЕРИЧКОГ УМА У ДРАМАМА *НА ОТВОРЕНОМ ДРУМУ* СТИВА ТЕШИЋА И *БЛУЗ ЗА МЕСИЈУ* АРТУРА МИЛЕРА

**АПСТРАКТ:** Докторска теза „Сумрак америчког ума у драмама *На отвореном друму* Стива Тешића и *Блуз за Месију* Артура Милера“ замишљена је као херменеутичка анализа социјалних и политичких драмских комада двојице великана савремене америчке драме – Артура Милера и Стива Тешића, иначе рођеног Ужичанина који је емигрирао у Америку када му је било четрнаест година. Окосницу рада представља тумачење двије драме, *На отвореном друму* (1992) и *Блуз за Месију* (2002), у којима поменути аутори драматизују сумрак америчког друштва у виду моралног, интелектуалног и духовног пропадања проузрокованих подмуклом идеологијом капитализма и корпоративном моћи. Ликови у Милеровим и Тешићевим комадима оваплоћење су интелектуално-политичко-психолошких проблема савременог америчког друштва. Они симболизују крајњи облик духовног вртлога и моралне тромости који су покренути бјекством од слободе као позива који им је Бог упутио, губитком додира с другим људским бићима и с природним поретком ствари. Посебан акценат теза ставља на фаустовску душу западњачке цивилизације која је, потпомогнута некритичком вјером у аутоматски напредак и Рационализмом који је изумио надмоћну мегамашину, усмјерена на освајање свјетске власти и опсијењена тоталном доминацијом. Узрок таквог обрасца дјелања лежи у склапању пакта западњачке цивилизације са демонским силама, ђаволом, док су посљедице таквог чина несагледиве – губитак душе и култ антиживота, антисврхе, антиреда, антиумјетности.

Осим тога, теза, подвлачећи важност „историјског чула“ (критичког чула) као концепта који наглашава нераскидиву везу између прошлости и садашњости, објашњава разлоге који су навели двојицу поменутих драматичара да на прелазу у XXI вијек напишу комаде о Исусовом Другом доласку. Драматизујући поновно убијање Исуса, Тешић и Милер настоје показати да свеколико зло настаје из жеље да човјек побјегне како не би себи признао да је одговоран. Исус се у њиховим драмским текстовима појављује се као архетип људског цјеловитог бивства, чије сакаћење или занемаривање осујећује развој човјекове личности, која ни у ком случају није завршена датост, него човјеков задатак и идеал. Услјед давања примата прагматичном, калкулативном разуму који с људским бићима рачуна као са потрошним средствима, умјесто унутрашњем гласу савјести којој треба да служе, код већине ликова из Милерових и Тешићевих социјалних и политичких драма долазе до изражаја трагичне

посљедице несразмјера између духа и осјећања, растући јаз између церебрално-интелектуалне функције и афективно-емоционалног искуства, јаз између мишљења и осјећања, духа и срца – што је главна одлика интелектуализма модерне егзистенције. У тези се посебно истиче значај етичке традиције у дјелима мислилаца који су се бавили проблематиком „дисоцијације сензибилитета“, у којој се посебно истичу Хамваш, Пинтер, Бонд, Франкл, Достојевски, Толстој, Фром, Бауман, Де Ружмон, Мамфорд, Берђајев и други, на коју се Милер и Тешић надовезују. Хронолошким приступом теза, такође, тумачи поменуте драме у свијетлу њихове критике америчког друштва орјентисаног на максималну потрошњу и бјесомучну и бескрајну забаву који га бацају у морални нихилизам и отупјелост. Критикујући америчку културу (неангажованости, дисконтинуитета и заборав) која је пасивно одустала од лингвистичких и интелектуалних алатки помоћу којих би се могла носити са свом сложености стварности и како би могла разлучивати опсјену од стварности, аутори нуде алтернативне обрасце трагања за истином и општим добром.

Напосљетку, неумољивом детерминизму, техницизму који нужно води до обезличавања и колективизму који минира аутономију човјека и тако уско каналише његово дјелање, теза супротставља хуманистичка становишта која су дубоко субверзивна у односу на анонимне корпоративне силе и моћнике, и која у средиште људског бивства стављају љубав, а не борбу за опстанак.

**КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ:** Артур Милер, Стив Тешић, фаустовска душа Америке, губитак душе, сумрак ума и морално/духовно/физичко/природно пропадање, Исус, култура опсјене, техницизам, љубав као принцип реда.

**НАУЧНА ОБЛАСТ:** ФИЛОЛОШКЕ НАУКЕ

**УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ:** АНГЛОАМЕРИЧКА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА

**THE CLOSING OF THE AMERICAN MIND IN *ON THE OPEN ROAD* BY STEVE  
TESICH AND *RESURRECTION BLUES* BY ARTHUR MILLER**

**ABSTRACT:** Doctoral thesis “The Closing of the American Mind in *On the Open Road* by Steve Tesich and *Resurrection Blues* by Arthur Miller“ represents a hermeneutical analysis of the social and political plays written by two contemporary American playwrights – Arthur Miller and Steve Tesich, who was born in Užice and emigrated to America when he was fourteen years old. The thesis focuses on the interpretation of the two plays, namely *On the Open Road* (1992) and *Resurrection Blues* (2002), in which the aforementioned authors dramatize the twilight of the American culture and society as a form of moral, intellectual and spiritual nihilism caused by the insidious ideology of capitalism and corporate power. The characters in Miller’s and Tesich’s plays epitomize intellectual, political, and psychological troubles of contemporary American society. They simultaneously symbolize the ultimate form of spiritual and moral torpor caused primarily by their escape from freedom understood as the will to meaning that God has endowed them with, then their loss of contact with other human beings and the natural order of things. Special emphasis is placed on the Faustian soul of Western civilization, which supports itself through an uncritical belief in the idea of automatic progress and the ideology of Rationalism which invented the superior megamachine, focused on conquering the world and total domination. The root cause of this diabolical strategy lies in Western civilization’s pact with the Devil. The consequences of such an act are indeed far-reaching and devastating – loss of soul, meaning of life, and the cult of anti-life, anti-purpose, and anti-art.

In addition, this doctoral thesis, underlining the importance of “the historical sense“, as a concept which emphasizes the unbreakable bond between the past and the present, explains the reasons that led the two aforementioned playwrights write plays about the Second Coming of Christ at the turn of the twenty-first century. In dramatizing the killing of Christ, Tesich and Miller strive to show that the overall evil arises from modern man’s desire to escape from his/her conscience. In the two plays Christ is understood as the archetype of the wholeness of human being, whose crippling or neglecting inevitably frustrates the development of the human personality, which is man’s task and ideal. Due to prioritizing pragmatic, and calculative reason that looks at human beings as expendable supplies, over the inner voice of conscience, the majority of characters in Miller’s Tesich’s social and political dramas suffer tragic consequences manifested through the “dissociation of sensibility.” The thesis emphasizes the importance of the humanist philosophical and ethic tradition in the

works of thinkers who have dealt with the issue of "dissociation of sensibility", such as Hamvas, Ibsen, Plato, Socrates, Pinter, Bond, Frankl, Dostoevsky, Tolstoy, Fromm, Bauman, De Rougemont, Mumford, Berdyaev and others, from whose ideas Miller and Tesich drew inspiration. Through employing a chronological approach, the thesis also interprets the aforementioned dramas in the light of their criticism of the American entertainment industry, consumer culture, and celebrity culture where human beings become a commodity, objects, like consumer products.

The thesis illustrates that the American culture of illusion is, at its core, a culture of death. Criticizing the American culture that has passively given up the linguistic and intellectual tools to cope with complexities of reality, to separate illusion from reality, Tesich and Miler offer visions of a more humane future, and alternative forms of searching for the truth and the common good.

Finally, the inexorable determinism along with technicism which necessarily lead to depersonalization, and collectivity which undermines the autonomy of man thesis are opposed by the humanist ideas that are deeply subversive to the anonymous corporate forces and those in power. The power of love is greater than the power of death. It cannot be controlled. It is about sacrifice for the other – something nearly every parent understands – rather than exploitation. It is about honoring the sacred. And power elites have for millennia tried and failed to crush the force of love.

**KEYWORDS:** Arthur Miller, Steve Tesich, Faustian soul of America, loss of soul, closing of the American mind, moral/spiritual/physical/natural decay, Christ, empire of illusions, technicism, force of love.

**SCIENTIFIC FIELD:** PHILOLOGY/THE HUMANITIES

**SCIENTIFIC SUBFIELD:** ANGLO-AMERICAN LITERATURE AND CULTURE



## Садржај:

<b>1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ</b> .....	1
1.1. ФАУСТОВСКА ДУША АМЕРИКЕ, КУЛТ АНТИЖИВОТА И СУМРАК АМЕРИЧКОГ УМА.....	11
<b>2. АРТУР МИЛЕР: СУБВЕРЗИВНА СОЦИЈАЛНА ДРАМА И МОРАЛНИ ИМПЕРАТИВ</b> .....	31
2.1. УТИЦАЈ ХЕНРИКА ИБЗЕНА И СТАРОГРЧКИХ ТРАГИЧАРА НА ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО АРТУРА МИЛЕРА.....	38
<b>3. СТИВ ТЕШИЋ И АМЕРИКА: ОД ЉУБАВНОГ ЗАНОСА ДО ПОДОЗРЕЊА И „МОРАЛНЕ ТЕТРАЛОГИЈЕ“</b> .....	50
3.1. <i>БРЗИНА ТАМЕ</i> : РАТ У ВИЈЕТНАМУ И ПОЧЕТАК КРАХА АМЕРИКЕ.....	78
3.2. <i>ПОВРАТАК НА ПОЧЕТАК</i> : ОСТВАРЕЊЕ ОРВЕЛОВСКОГ ПРЕДСКАЗАЊА И ПУТ БЕЗ ПОВРАТКА.....	87
3.3. <i>УМЈЕТНОСТ И ДОКОЛИЦА</i> : „СТВАРНОСТ ЈЕ АНТИТЕЗА И СУПРОТНОСТ УМЕТНОСТИ. СТВАРНОСТ ЈЕ НЕПРИЈАТЕЉ САМОГ ЖИВОТА. НИКО ОД НАС НЕ ЖЕЛИ ДА ИМА БИЛО ШТА СА СТВАРНОШЋУ“.....	101
<b>4. НА ОТВОРЕНОМ ДРУМУ И „ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРУ Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ: ИСУСОВА РЕЛИГИЈА БЕЗУСЛОВНЕ ЉУБАВИ НАСПРАМ РЕЛИГИЈЕ МОЋИ ВЕЛИКОГ ИНКВИЗИТОРА</b> .....	109
4.1. Л. Н. ТОЛСТОЈ И СТИВ ТЕШИЋ: КРИТИКА КЛЕРА/ПСЕУДО-ЦРКВЕ.....	136
4.2. ЛИК ИСУСА У <i>НА ОТВОРЕНОМ ДРУМУ</i> .....	148

4.3. СЛОБОДА „ЗА“ НЕШТО И СЛОБОДА „ОД“ НЕЧЕГА: ИЗМЕЂУ СЛОБОДЕ ОД САВЈЕСТИ И СЛОБОДЕ САМООСТВАРЕЊА И ЖИВОТА У СМISЛУ МОРАЛНЕ ОДГОВОРНОСТИ.....	151
4.4. ЗЛОУПОТРЕБА УМЈЕТНОСТИ И ОБНАВЉАЊЕ ЊЕНОГ СМISЛА.....	163
<b>5. СУБВЕРЗИВНИ ТЕАТАР АРТУРА МИЛЕРА, КРИТИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ВИЗИЈА АМЕРИКЕ.....</b>	<b>182</b>
5.1. <i>СМРТ ТРГОВАЧКОГ ПУТНИКА</i> – МЕТАФОРА „СНА КОЈИ СЕ НИЈЕ ОСТВАРИО“ .....	188
5.2. ВИЛИ ЛОМАН – ЧОВЈЕК НАКОН ПАДА И „ХРПА НЕОСТВАРЕНИХ ЖЕЉА“ .....	201
5.3. <i>ЦИЈЕНА</i> – МИЛЕРОВО КРИТИЧКО ЧУЛО И КРИТИКА КУЛТУРЕ НЕАНГАЖОВАЊА, ДИСКОНТИНУИТЕТА И ЗАБОРАВА.....	206
5.4. <i>ЦИЈЕНА</i> – ЖИВОТ У ФРАГМЕНТИМА И ПСЕУДОЕГЗИСТЕНЦИЈА .....	214
<b>6. <i>БЛУЗ ЗА МЕСИЈУ</i> - „ИСТОРИЈА СЕ УВИЈЕК ИЗНОВА ДЕШАВА, ПРВИ ПУТ КАО ТРАГЕДИЈА, ДРУГИ ПУТ КАО ФАРСА“ .....</b>	<b>221</b>
6.1. СТВАРНОСТ ПРЕТВОРЕНА У УМИЈЕЋЕ СЦЕНЕ .....	233
6.2. „ЖИВИМО У ПАКЛУ“ – МИЛЕРОВА ПАРОДИЈА НА ПРОГРЕС И „ТРАГИЧНА ФАРСА“ .....	249
6.3. МОТИВ ИСУСОВОГ ДРУГОГ ДОЛАСКА .....	267
<b>7. ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>279</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>291</b>

## 1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Докторска теза „Сумрак америчког ума у драмама *На отвореном друму* Стива Тешића и *Блуз за Месију* Артура Милера“ замишљена је као херменеутичка анализа социјалних и политичких драмских комада двојице великана савремене америчке драме – Артура Милера и Стива Тешића, иначе рођеног Ужичанина који је емигрирао у Америку када му је било четрнаест година. Окосницу рада представља тумачење двије драме, *На отвореном друму* (1992) и *Блуз за Месију* (2002), у којима поменути аутори драматизују сумрак америчког друштва у виду моралног, интелектуалног и духовног пропадања проузрокованих подмуклом идеологијом капитализма и корпоративном моћи. Ликови у Милеровим и Тешићевим комадима оваплоћење су интелектуално-политичко-психолошких проблема савременог америчког друштва. Они симболизују крајњи облик духовног вртлога и моралне тромости који су покренути бјекством од слободе као позива који им је Бог упутио, губитком додира с другим људским бићима и с природним поретком ствари. Посебан акценат теза ставља на фаустовску душу западњачке цивилизације која је, потпомогнута некритичком вјером у *аутоматски напредак* и Рационализмом који је изумио надмоћну мегамашину, усмјерена на освајање свјетске власти и опсијењена тоталном доминацијом. Узрок таквог обрасца дјелања лежи у склапању пакта западњачке цивилизације са демонским силама, ђаволом, док су последице таквог чина несагледиве – губитак душе и култ антиживота, антисврхе, антиреда, антиумјетности.

Осим тога, теза, подвлачећи важност „историјског чула“ (критичког чула) као концепта који наглашава нераскидиву везу између прошлости и садашњости, објашњава разлоге који су навели двојицу поменутих драматичара да на прелазу у XXI вијек напишу комаде о Исусовом Другом доласку, посежући у овим комадима за алегоријом, послије бројних дјела у којима су пратили развој америчког друштва углавном без искорака из реалистичног приказивања.

Драматизујући поновно убијање Исуса, Тешић и Милер настоје показати да свеколико зло настаје из жеље да човјек побјегне како не би себи признао да је одговоран. Исус се у њиховим драмским текстовима појављује се као архетип људског цјеловитог бивства, чије сакаћење или занемаривање осујећује развој човјекове личности, која ни у ком случају није завршена датост, него човјеков задатак и идеал. Иронијски контекст њихових драма сликовито говори о разлагању личности, о „дисоцијацији сензибилитета“, превласти материјалног над духовним у савременом добу. Врли нови свијет далеко је вјештији, како је то још на почетку XX стољећа пророчки примијетио Џојсов Стивен Дедал, у сасијецању крила него у подстицању потенцијалних летача, слободоумних и знатижељних људи, да без страха рашире крила, вину се и креативно сусретну са животом (што је у својим студијама лијепо документовао Мишел Фуко).

Усљед давања примата прагматичном, калкулативном разуму који с људским бићима рачуна као са потрошним средствима, умјесто унутрашњем гласу савјести којој треба да служи, код већине ликова из Милерових и Тешићевих социјалних и политичких драма долазе до изражаја трагичне посљедице несразмјера између духа и осјећања, растући јаз између церебрално-интелектуалне функције и афективно-емоционалног искуства, јаз између мишљења и осјећања, духа и срца – што је главна одлика интелектуализма модерне егзистенције. У тези се посебно истиче значај етичке традиције у дјелима мислилаца који су се бавили проблематиком „дисоцијације сензибилитета“, у којој се посебно истичу Хамваш, Пинтер, Бонд, Франкл, Достојевски, Толстој, Фром, Бауман, Де Ружмон, Мамфорд, Берђајев и други, на коју се Милер и Тешић надовезују. Хронолошким приступом теза, такође, тумачи поменуте драме у свијетлу њихове критике америчког друштва орјентисаног на максималну потрошњу и бјесомучну и бескрајну забаву који га бацају у морални нихилизам и отупјелост. Критикујући америчку културу (неангажованости, дисконтинуитета и заборав) која је пасивно одустала од лингвистичких и интелектуалних алатки помоћу којих би се могла носити са свом сложености стварности и како би могла разлучивати опсјену од стварности, аутори нуде алтернативне обрасце трагања за истином и општим добром. Напосљетку, неумољивом детерминизму, техницизму који нужно води до обезличавања и колективизму који минира аутономију човјека и тако уско каналише његово дјелање, теза супротставља хуманистичка становишта која су дубоко субверзивна у односу на анонимне корпоративне

силе и моћнике, и која у средиште људског бивства стављају љубав, а не борбу за опстанак.

Стив Тешић (1942–1996), натурализован и Американец српског поријекла (рођени Ужичанин који је у Америку стигао 1957., када му је било 14 година), и Артур Милер (1915–2005), Американец јеврејског поријекла, припадају групи бројних савремених књижевника који у свом стваралаштву критички преиспитују западну културу, утемељену на материјалном богаћењу, власти над природом, контроли и репресији над човјеком, циљевима који рат, насиље и суровост чине неминовним. Осим заједничке средине и историјског тренутка на који реагују, Артура Милера и Стива Тешића повезују многе заједничке тематске преокупације, од којих су најзначајније оне које се тичу питања морала/етике, хуманости и слободе. Суморна социјална позадина XX вијека, оличена у Великој Депресији, профитерским шпекулацијама за вријеме Другог свјетског рата, Холокаусту и свеprisутном расизму и антисемитизму у самој Америци, у рату у Вијетнаму, НАТО бомбардовању Југославије, избрусила је њихову критичку интелигенцију и помогла да се у њима развије „историјско чуло“, неопходно, по ријечима Т. С. Елиота, сваком великом умјетнику. Разумијевање историје омогућило им је да у својим дјелима реагују на све израженије урушавање моралног сензибилитета у цивилизацији утонулој у хипокризију и „густу таписерију лажи,“ о чему је британски драмски писац Харолд Пинтер 2005. године говорио у Нобеловој бесједи „Умјетност, истина и политика“.

Трагајући, попут Пинтера, за разлозима и историјским коријенима све виднијег и погубнијег моралног посртања западне цивилизације Милер и Тешић су се, вођени својим „историјском чулом“, на различите начине упустили у критичко преиспитивање класичне и хришћанске традиције на којима почива етика Запада. У једном таквом преиспитивању, примјера ради, јунаци Тешићеве драме *Повратак на почетак* (1990) зову се Дијана и Адам; једна од најчувенијих Пинтерових драма из 1964., писана у оваквом антрополошком кључу, зове се *Повратак*. Године 1972. Милер пише двије верзије библијске приче, параболе о постанку свијета и Еви и Адаму – *Постање свијета и друга посла* (*The Creation of the world and other business*) и музичку верзију ове драме насловљену *Up from Paradise* (1974). Ови рани драмски покушаји Тешића и Милера да

кроз другачије тумачење паганске и хришћанске митологије постигну дубље и свеобухватније разумијевање проблема савременог свијета, кулминирају у драмама о Христовом Другом доласку којима настоје показати да је очита црта савременог доба разлагање јединства односно личности, које ће на дуже стазе довести до психичке ентропије.

Милер и Тешић нису јединствени у коришћењу овакве стратегије. Године 1921. ирски драмски писац и нобеловац Џ. Б. Шо је написао *Повратак Метузалему*, пет повезаних драма-парабола у којима истражује еволуцију човјека од Рајског врта до научнофантастичне будућности. Енглески писац Д. Х. Лоренс је 1929. године написао своје тумачење приче о Исусовом васкрсењу и поновном повратку (*Човјек који је умро*), да би двије године касније дао своју интерпретацију *Апокалипсе* која представља његову радикалну критику политичких, религијских и друштвених структура западне цивилизације. Европску паганску и хришћанску традицију поново су промишљали Елиот и Џојс, о Христовом Другом доласку пјесме је писао Јејтс; радикалне ревизије Хришћанства и корективне реинтерпретације Исусовог живота написали су британски стручњак за грчку и хебрејску митологију, пјесник Роберт Грејвс (*Краљ Исус*, 1946) и португалски писац, нобеловац Жозе Сарамаго (*Јеванђеље по Исусу Христу*, 1991, *Каин*, 2009).

Ваља нагласити да је Стиву Тешићу као инспирација за комад *На отвореном друму* послужило Достојевсково дјело *Браћа Карамазови*, то јест прича о Великом инквизитору која је уплетена у фабулу поменутог романа, док је Артур Милер је инспирацију за своју драму *Блуз за Месију* нашао управо у Тешићу, чији је постхумно објављени роман *Кару* много хвалио и на чију драму *На отвореном друму* прави алузију у сопственом комаду *Блузу за Месију*. Важно је истаћи да Тешић и Милер не пишу о Исусу као вјерници. Исусово страдање за њих представља драматичан примјер процеса убијања оног што је у човјеку најбоље, процеса који се стално понавља у дехуманизованом друштвеном поретку који се намеће силом и само захваљујући употреби силе истрајава. Ако је Вилијам Блејк вјеровао да сва божанства пребивају у људским грудима као она непобитна духовна и стваралачка моћ дата човјеку у чину његовог стварања, и ако је логораш из Аушвица, психијатар Виктор Франкл, тврдио да је Бог она енергија у подсвијести сваког појединца

која покреће *савјест* као главни орган смисла, Тешић и Милер драматизују убијање Бога у човјеку као убијање творачких потенцијала и савјести, баш онако како је то Шекспир у својим трагедијама приказао. Умберто Еко (*Име руже*) и Симона Веј (*Укорјењивање: увод у декларацију о дужностима према људском бићу*), не стављају нагласак на убијање Бога већ на измишљање и институционализовање *лажног Бога* чији се неприкосновени ауторитет користи да оправда и „нормализује“ дискриминацију и неправду коју чине европске елите. Обожавањем *лажног Бога*, модерни напредни западни свијет, кроз ослобађање од „окова“ етике и савјести, настоји потврдити своју слободу да чини злодјела, подјармљује технолошки напредније и компромитује стваралачке потенцијале људске природе истовремено се безочно заклињући именом Христовим, како је то Велики инквизитор у *Браћи Карамазовима* посвједочио исповијешћу: „Ми ћемо им рећи да смо послушни теби (Христу) (...) али ми нисмо с тобом, него с њим, то је наша тајна! Ми већ одавно нисмо с тобом, него с њим.“

У драми *Shopping and Fucking* (чији наслов идентификује главне преокупације савременог потрошачког друштва) као и у каснијем дјелу *Фауст* (*Фауст је мртав*), савремени британски аутор Марк Рејвенхил показује како данашњи псеудо-оци, особе од положаја и ауторитета, уче младе генерације на каквој се етици темељи живот Запада. По Рејвенхилу, „Get the money first“ су прве ријечи „Библије“ која се нуди младима. Те ријечи представљају почетна начела цивилизације са којом млади треба да се саобразе, а коју етичари Тешић, Милер (и Пинтер) критикују исто тако жестоко као и сам Рејвенхил. Милер је, примјера ради, 1968. написао драму *Цијена* да би осудио рат у Вијетнаму. У драми се рат уопште не спомиње. То је Милерова намјерна стратегија зато што је желио да укаже на чињеницу да је рат посљедица друштвених односа у оквиру којих све има само куповну цијену, док се праве вриједности, критеријуми и мјерила (сам људски живот) обезвређују и лако губе. Тешић је слично виђење рата и сличан увид у ову појаву артикулисао у драми *Брзина таме* (1989) и комаду *На отвореном друму* (1992).

Као рефлексија свијета и човјека на врхунцу цивилизације у којој више нема мјеста за исконске и истинске духовне вриједности попут љубави, истине и братске солидарности, Милерови и Тешићеви комади јасно препознају одакле вријеба највећа опасност за човјека. У интервјуу са новинаром Дејаном Стојановићем урађеним у зиму

1992. године у Гудман Театру (Чикаго) и објављеном у српском часопису „Погледи“ Тешић, говорећи о својим разлозима писања драме *На отвореном друму* закључује да је злокобна тенденција свијета у коме живимо, оличена у настојању да се индивидуе ослободе „памћења да је такав човјек (Христос) икада постојао (...) и коначно ослободе дужности да буду људска бића.“ Проучавајући Достојевског он је дошао до сазнања да се саблазан духа Великог инквизитора (касније Орвеловог Великог Брата) крије у свим видовима цивилизацијских пракси и идеологија које себе граде на подјармљивању човјекове душе, оробљавању и убијању. Спознао је и то да тај дух може опстајавати једино посредством убијања Христа у човјеку, насиљем над истином и уништавањем у човјеку основних људских осјећања, тако да он, како је то описао Ц. Орвел у дјелу *1984.*, више није „кадар да осети љубав, пријатељство, смех, храброст, поштење.“ Иако суочен са историјском праксом у оквиру које људска бића не развијају у себи и не напредују ка идеалу „љубави без мотива“, Тешић у свом понајбољем комаду, политичкој и моралној алегорији *На отвореном друму* (коју ћемо у дисертацији тумачити у свијетлу Фромових начела, Франклове егзистенцијске анализе и Јунгове аналитичке психологије), ипак нуди могућност разрешења отровних проблема који су захватили модерно човјечанство: Христа не убијају они од којих се то очекивало и захтијевало – представници посрнулог човјечанства, ликови Ал и Анђео, већ тај злочин извршава монах/клерик.

У Милеровој песимистички интонираној политичкој сатири *Блуз за месију*, која је настала као плод Тешићевог утицаја, Христос (оваплоћен кроз лик револуционара) у свом Другом доласку доживљава да опет буде разапет, а од цјелокупног догађаја бива начињен спектакуларни телевизијски пренос. Од Христа, то јест револуционара, чак се очекује да „реконструише“ себе како би служио комерцијалним и политичким интересима. Наша дисертација настојаће да покаже да мотиви у Милеровим и Тешићевим комадима имају изразито субверзивну функцију будући да омогућују овим ауторима да најснажније осуде све институције које воде издаји „моралног закона у човјеку“, а са друге стране, да укажу на могућност позитивног актуелизовања творачког потенцијала слободе у сваком људском бићу, што је срж учења Сократа, Христа, Пелагија, Канта, Хамваша, Мамфорда и других, који афирмишу основна етичка полазишта радикалног хуманизма и вјерују у могућност човјека да развије властите способности и постигне унутарњи склад и оствари мирољубиви свијет.



У тренутку смрти (у 89. години живота), након готово седам деценија дуге списатељске каријере, Милер је заслужено сврстан у ред најзначајнијих и најплоднијих америчких драмских писаца XX вијека. Интересовање академске заједнице за драмско стваралаштво Артура Милера започело је по објављивању његове друге драме *Сви моји синови* (1946), да би свој врхунац достигло у наредним годинама када је овај аутор написао и објавио своје најчувеније комаде захваљујући којима је и стекао славу једног од највећих америчких драматичара XX вијека и које су му донијеле значајне награде и признања. Милер је добитник Тонијеве награде, Пулицерове награде за драму (1949), награде Kennedy Center Honors (1984).

Осим Милерове аутобиографије *Timebends: A Life* (1987), до данашњег дана написано је неколико критичких студија о његовом драмском раду, међу којима се бриткошћу својих критичких увида издвајају оне сачињене и уређене од стране америчког критичара и Милеровог званичног биографа Кристофера Бигзбија: *File on Miller* (1988), *Arthur Miller & Company* (1990), *Arthur Miller: A critical study* (2005), *Remembering Arthur Miller* (2005), *Arthur Miller 1915-1962* (2008), *The Cambridge Companion to Arthur Miller (Cambridge Companions To Literature)*, *Arthur Miller: 1962-2005*. К. Бигзби је написао и књигу *Arthur Miller: The Definitive Biography*, засновану на кутијама материјала који му је предао Милер непосредно прије своје смрти 2005. године. Књига је објављена у новембру 2008. а имала је за циљ да открије необјављене радове у којима Милер напада неправде америчког расизма много прије него је то учинио покрет за грађанска права. Бигзбијеве свеобухватне студије свакако чине најзначајнији допринос проучавању Милерове драмске умјетности и основних начела њене поетике.

За разлику од Милера, Стив Тешић је шиροј академској заједници, како домаћој тако и међународној, релативно непознат. Упркос неодољивој жељи да постане драмски писац (због чега се окануо рада на докторској дисертацији о Толстоју и Достојевском), Тешић се најприје прославио и остао упамћен као генијални и награђивани писац филмских сценарија: *Четири мангуна* (1979, режисер Питер Јејтс) – за који је добио Оскара за сценарио, награду лондонских филмских критичара, награду њујоршког Круга филмских критичара и бројне друге, *Четири пријатеља* (1981, режисер Артур Пен), *Очевидац* (1981), *Свијет по Гарпу* (1982, режисер Џорџ Рој Хил), *American Flyers* (1985) и

*Елени* (1985, режисер Питер Јејтс). Поред драма, написао је и два романа: *Summer Crossing* (1982) и *Karoo* (1996), који још увијек чекају да буду преведени на српски, а које ће аутор предложене дисертације засигурно настојати да преведе на српски у блиској будућности и тако приближи Тешићев префињени умјетнички сензибилитет читалачкој публици у Србији и региону. Поред магистарске тезе *The Direction of Steve Tesich's Division Street* (1997) Нормана Флечера Грунича одбрањеној на Универзитету у Тексасу, о животу и раду Стива Тешића написана је и докторска теза под насловом *The drama of life unfolding: The life and work of Steve Tesich* коју је аутор Мајкл Ротмајер одбранио на Универзитету у Небраски 2002. године. Поменута дисертација пружа свеобухватну оцјену и приказ Тешићевог рада као драмског писца, сценаристе и романописца, али не расвјетљава аспект интеракције Тешићевих драма са Милеровим, нарочито у свијетлу теза које покреће ова дисертација.

Посљедњих година у Србији је учињен значајан напор у циљу давања дигнитета књижевној заоставштини Стива Тешића. Наиме, 2005. године српско министарство за дијаспору установило је годишњу награду „Стојан – Стив Тешић“, која се додјељује писцима српског поријекла а који пишу на неком од страних језика. Три године касније (2008), захваљујући свесрдној иницијативи новинара и пјесника Зорана Јеремића Тешићева дјела су први пут објављена на српском. Књига *Стојан Стив Тешић – Живот и три драме* Зорана Јеремића, поред скицирања Тешићевог живота на бази биографских фрагмената, садржи преведене његове три драме – *Брзина таме* (1989), *Повратак на почетак* (1990) и *Уметност и доколица* (1996).

Иако је Артуру Милеру посвијеђено подоста академске пажње у протеклих двадесетак година, исто се не може тврдити и за његовог савременика Стива Тешића о чијем је драмском опусу у нашим и интернационалним академским круговима врло мало писано. Стога ова дисертација претендује да, повезивањем двојице аутора у свијетлу њихових етичких преокупација, односно идентификовањем и указивањем на тачке њихових тематско-идејних укрштања, анализира вриједност њихових драма за стицање и одржавање моралне оријентације и одговорности у модерном добу и тако пружи основу и подстицај како домаћим тако и међународним истраживањима Тешићевог и Милеровог драмског опуса као свједочанстава о савременом свијету и човјековом мјесту у њему, и да

преиспитивањем интеракције њихових комада са стваралаштвом Достојевског, Толстоја, Ибзена, Хамваша, Баумана и других Тешића и Милера јасно позиционира унутар умјетничке традиције која драматизује темељна етичка питања кроз проблеме слободе, љубави, вјере, истине и фалсификовања и деградирања првобитне хришћанске духовне баштине.

Интердисциплинарни теоријски приступ изради дисертације укључиваће дескриптивну, корелативну, структуралистичку, аналитичко-синтетичку и компаративну херменеутичку методу. Драмска дјела Тешића и Милера биће такође анализирана и са становишта архетипске критике, Фромове емпиријско-психолошке анализе, Јунгове аналитичке психологије и Франклове егзистенцијске анализе.

Дисертација ће настојати да повеже и упореди драмски рад двојице великана америчке драме XX вијека, Милера и Тешића, што је оригинални компаративни подухват с обзиром на чињеницу да сличан пројекат није био предмет ниједне студије о овим ауторима објављене до сада.

Теза је подијељена у седам поглавља. У првом поглављу се разматрају аспекти културе Америке чија је душа у бити фаустовска усљед тежње за моћи и тоталном доминацијом. Такође, теза образлаже и трагичне посљедице проистекле из такве грандоманијске воље за моћ: губитак душе, губитак животног садржаја, који свој ултимативни израз налазе у култу антиживота, антисмисла, антиреда и антиумјетности.

У другом поглављу дисертација оцртава стваралачки пут Артура Милера, стављајући његове субверзивне социјално-психолошке драме у контекст старогрчких трагичара и Милеровог „оца“ Хенрика Ибзена, који су на Милерово стваралаштво извршили дубок формативни утицај.

Треће поглавље дисертације посвијећено је стваралаштву Милеровог савременика, Стива Тешића чији је живот у „обећаној земљи“ био првобитно обиљежен заносом и љубављу према новој домовини, док се седамдесетих и особито крајем осамдесетих и почетком деведесетих није претворио у ноћну мору, усљед тадашње погубне спољне политике Америке која је сијала смрт свуда по свијету, и у његовој родној Југославији. Осећај поражености изазван нестанком идеализоване Америке Тешић је каналисао кроз

своје позне драме, назване „морална тетралогија“ услед њихове заокупљености питањима морала, слободе, демократије, репресије и такозваног изврнутог тоталитаризма. У овом поглављу детаљно анализирамо сваку од ових драма, управо због чињенице што оне представљају врхунац Тешићевог драмског стваралаштва.

Тешићева понајбоља драма *На отвореном друму* предмет је херменеутичке анализе у четвртом поглављу, у којем се истичу тематске подударности које постоје између Тешићевих, Милерових, Толстојевих и Достојевских идеја и стваралаштва. Осим проблема слободе, ово се поглавље бави и злоупотребом умјетности у савременој америчкој култури опсјене, изрученој најподлијим лукавствима корпоративних моћника.

Четврто се поглавље природно надовезује на пето и шесто, која заједно чине и срце ове дисертације, у којем се обрађују Милерове драме које тематизују сумрак америчког ума и морално/духовно/физичко/природно пропадање узрокованих чињеницом да је у својој трци према богатству и моћи Америка напустила осу слободе да би слиједила осу зараде, док је појединац сведен на пуки точкић у капиталистичком конгломерату који га меље.

Тема шестог поглавља јесте Милерова претпоследња драма *Блуз за Месију* (2002), чији су сви аспекти подвргнути темељној анализи, почев од теме сумрака америчког ума и губитка душе, преко критике индустрије забаве која се изродила у такозвану *celebrity* културу која савремену америчку индивидуу баца у морални амбис нихилизма, до питања о могућности разлучивања стварности од опсјене, те функције умјетности у хиперпотрошачком друштву гдје се и духовност купује, што су све велике теме Тешићевих комада из „моралне тетралогије.“

Завршни дио дисертације бавиће се сажетим синтетисањем изнијетих теза и добијених резултата истраживања.

## 1.1. ФАУСТОВСКА ДУША АМЕРИКЕ, КУЛТ АНТИЖИВОТА И СУМРАК АМЕРИЧКОГ УМА

*... neither having the accent  
of Christians, nor the gait of Christian,  
pagan, nor man.*

— Shakespeare, *Hamlet*, III, 2

*Сва моја средства и начини су здрави: луд је само мој циљ.*

— Херман Мелвил, *Моби Дик*

Фаустова судбина је усуд западноевропско-америчке културе. Душа Америке је фаустовска, то је душа испуњена бурним, бесконачним тежњама ка тоталној доминацији. „Овде, и само овде, веза између 'видети' и 'искористити' нешто је што је само по себи разумљиво (...) Цела наша култура је у знаку откривачке душе. Открити оно што се не види, довести то у светлосни круг унутрашњег ока да би се тиме загосподарило – то је од првог дана била најупорнија страст ове културе. (...) западњачки дух жели да управља светом по својој вољи.“ (Шпенглер 2010: 760) Ово су базичне претпоставке уграђене у срж капиталног дјела *Пропаст Запада* њемачког филозофа Освалда Шпенглера. У младости, у епохи Препорода, и још раније, у средњевјековном Препороду, Фаустова душа је страшно трагала за истином, затим се заљубила у Гретицу и зарад остварења својих бесконачних тежњи ступила у савез са Мефистофелом, злим духом земље. Посљедица тог пакта је била то да је мефистофеловски принцип постепено исисао фаустовску душу. Њене снаге почеле су да јењавају и да се троше. До чега су довеле те бескрајне тежње? Фаустовска душа приступила је исушивању ријека, мочвара, инжењерској вјештини, материјалном уређењу земље и материјалној власти над природом и свијетом. На своме путу Фауст прелази од религиозне културе до нерелигиозне цивилизације. И у тој нерелигиозној цивилизацији троши се Фаустова стваралачка

енергија и он губи душу. Гете је то генијално предвидио, Шпенглер касније потврдио. Шпенглерова књига има велико и симптоматично значење будући да нам пружа упечатљиву слику новог човјека који је, ослободивши се средњовјековних стега, постао опсједнут вољом за свјетском моћи и посједовањем читаве земље. Он пристаје да религију, умјетност, филозофију замијени за ђаволску технику, за исушивање мочвара и грађење мегалополиса, за проналажење машина. „Али је баш тиме фаустовски човек постао *роб своје творевине*“ јер је у ту игру „била умешана и ђаволова рука“ који му „обећава сву власт и моћ на земљи.“ (Шпенглер 2010: 761, 762)

Судбина Петра Шлемила из *Чудновате повести о Петру Шлемилу* Аделберта Шамисоа можда је и сликовитији приказ зле коби западњачког човјека који склапа пакт, тачније, потписује уговор с ђаволом.<sup>1</sup> Наиме, Петар Шлемил је продао своју сјенку ђаволу „за шаку долара“, за злато, те тако постао веома богат. Сјенка је у овој причи човјеково стваралаштво, његова слобода, то јест његова *душа*. И зато је један од првих удеса који је погодио Петра био губитак могућности да воли и буде вољен. Слобода човјекова лежи у његовој јединственој моћи да слиједи Божји налог – или да подваљује/лаже. Ако слиједи Божји налог, његова се слобода увећава. Али ако подваљује, да би у овом тренутку добио оно што га напастује, онда губи све могућности, губи своју слободу, а његов му плијен веже руке. „Јер каква је корист човјеку ако задобије сав свијет а души својој науди?“ каже се у Јеванђељу по Марку. Пророчанска визија Шамисоове приповјетке добија на снази тиме што ђавола приказује у лику чиновника, наговјештавајући тиме владавину дијаболичне технике, монетарног доба, канцеларије и државне администрације које избацују живот из природног поретка. „У оном тренутку када канцеларија баца око не само на власт и имање, него и на истину, човека жели да лиши не само биолошке, него и онтолошке могућности живота“, каже мађарски филозоф Бела Хамваш. (Hamvaš 1994: 148)

Уговор с ђаволом значи управо добијање свијета по цијену човјекове слободне способности стварања у збиљском – или са стране. Све док се човјек труди да се одржава у истини, он задржава пуну способност казивања истине или лагања. Једном кад већ

---

<sup>1</sup> Видјети: Аделберт Шамисо, *Чудновата повест Петра Шлемила*, Рад, Београд, 1959. По мишљењу аутора ових редова, ова је приповјетка једна од најљепших прича које је он икада прочитао, једна од најжалоснијих у својој генијалној маштовитости, и мало која је толико дубока а с толико љупкости.

слаже, он је лажима обавезан, и саме истине које ће говорити служиће једино лажи. Ова се појава може описати у физичким и тјелесним изразима. Све док се, уз велики напор, човјек пење уз планину, он задржава могућност да у сваком тренутку настави пењање или почне силазити. Што се више пење и што напор постаје тегобнији то га понор све више искушава, а видокруг се шири. Шта ће се десити ако човјека наједном обузме умор или вртоглавица, ако му нога проклиза или терен пропадне? Почеће да се котрља према понору, или, једноставно, у долину гдје живи већина смртника. Изгубио је слободу пењања или силажења по властитом избору. Ухваћен је у једносмјерни механизам, и тек је пуко тијело препуштено законима гравитације и свеколико његово гестукуирање само ће му убрзати пад.

Све ово укратко излаже и предочава овај легендарни исказ о *уговору с ђаволом* потписан крвљу зарад новца, чија је цијена губитак душе. То је и разлог због којег сматрамо да *морал успјеха*, који је одавно већ прави амерички морал, дјелује дијаболично. Морал успјеха у савременој Америци резултат је изопачавања калвинизма од стране Пуританаца, којем су приписали став како је материјални успјех знак изабраности. Његова спољашња обиљежја могу довести у заблуду: оптимизам, срдачност, повјерење у себе, жеља за љепшим и богатијим животом. Америка жели да освоји свијет доларима, док су га нацисти настојали освојити топовима. Није нам циљ да моралишемо, али сумњамо да је амерички начин мање опасан по њихове душе. Ваља се подсјетити срамотне смрти Исуса на крсту. Његова је жртва погазила Уговор између ђавола и човјечанства. И његова је крв откупила душу свијета коју су људи били продали за дјелић задовољства. Његови сљедбеници у међувремену су потписали нови уговор с ђаволом.

Ренесансни филозоф Пико дела Мирандола, чувен по својој вјери у стваралачке потенцијале човјека, у свом дјелу *Говор о достојанству човекову* држи да је човјекова природа антиномична у својој бити и да је Бог обдарио човјека слободом да се самоствара, упозоравајући да човјек има одговорност да ту даровану, драгоцјену слободу ваљано искористи. Уколико буде живио свој живот у смислу одговорности он се може винути у виши, божански свијет, али се исто тако може одродити у нижи, животињски свијет.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Видјети: Пико дела Мирандола, *Говор о достојанству човекову*, Филип Вишњић, Београд, 1994.

Историја је показала да су колективне опсесије и присиле западњачког човјека скренуле смјер његових енергија и окрњиле његову способност да живи испуњен и духовно задовољавајући живот. О злоупотреби тог природног стваралачког принципа и слободе о којима је писао Мирандола, а који су се изродили у грамзиви инстинкт и тежњу за тоталном доминацијом над живом и неживом природом говоре многи савремени теоретичари и историчари културе. Међу њима се посебно истиче Луис Мамфорд који у свом дјелу *Мит о машини* наглашава да гдје год је кренуо западни човјек, с њим је ишло и ропство, отимање земље, безакоње, уништавање културе и потпуно истребљење дивљих животиња и питомих људи. Мамфорд сликовито образлаже да се

с истраживањем Новог свијета размахало се не само ропство, него и геноцид. Ни та пракса није била непозната у Европи: с благословом цркве употријебљена је против албигенза, јеретика у Прованси у тринаестом стољећу и наставила се, а да није произвела никакву задовољавајућу моралну реакцију, све до у наше дане: о томе свједочи турски покољ Јермена 1923. године, Стаљиново намјерно изгладњивање Јевреја и других „оцрњених“ народа, а да и не говоримо о безобзирним, нападима на градско становништво у другом свјетском рату, што су започели Њемци у Варшави 1939. и у Ротердаму 1940. године, а наставили марљиво опонашати, огрешујући се о већ прихваћене законе рата, деморализирани вође Британије и Сједињених Држава.

Та зла Новог свијета, ропство и истребљивање, указују на још једну тајну везу с антихуманим мотивима механичке индустрије након шеснаестог стољећа, кад раднике више није штитио ни феудални обичај ни самоуправни цех. Деградација коју су трпјели жене и дјеца – радници у току деветнаестог стољећа у „сотонским фабрикама“ и рудницама Енглеске – само је одраз оне деградације која се збивала у току територијалне експанзије западног човјека. У Тасманији су, на примјер, британски колонисти због забаве организовали ловачке хајке са сврхом да покољу преживјеле урођенике; по мишљењу науке, они су били много примитивнији народ од аустралијских урођеника и требало их је, на корист науке о човјеку, сачувати такорећи под стакленим звоном. Та су зла била тако уобичајена, а урођеници тако очито сматрани предодређеним жртвама, да је чак доброћудни, морално осјетљиви Емерсон, могао у једној својој раној пјесми из године 1827. само резигнирано записати:



*Црвени човјек је слаб и мало га има,  
има га мало и слаб је и нестати мора.* (Mumford 1970: 14)<sup>3</sup>

Мамфорд запажа да је у ставу западног човјека према Новом свијету од почетка постојала постојана унутрашња противурјечност:

не само између сна и прљаве стварности, него и између жеље да се хришћанство – под краљевском влашћу и на краљевску заповијед – прошири на удаљене дјелове свијета, те горућег незадовољства с тим установама код куће, незадовољства које је хранило наду да ће барем на другој страни планета бити могуће започети изнова. С једне стране кршћански мисионари настојали су обратити пагане, ако треба огњем и мачем, на јеванђеље мира, братства и небеског блаженства; с друге стране, они спретнији духови жељели су одбацили скучене традиције и обичаје, започети нови живот, изравнати класне разлике, уклонити сувишну раскош, привилегије, титуле и хијерархију. Укратко, вратити се у камено доба прије него што су се кристализовале цивилизацијске институције бронзаног доба. Иако је западна хемисфера заправо била насељена, а великим дијелом и вјешто обрађена (...) Европљанин је о њој мислио као о дјевичанском континенту чија дивљина изазива његову мушку снагу. С једне стране, европски уљези проповиједали су хришћанско јеванђеље урођеничким идолопоклоницима, кварили их жестоких пићима, присиљавали их да одјећом покрију голотињу и мучили их насмрт прекомјерним радом у рудницима; с друге, пионир је сам прихватио начин живота сјеверноамеричких Индијанаца, усвојио њихову кожную одјећу и вратио се дријевној палеолитској привреди: лову, риболову, скупљању шкољака и бобица, лутајући самотном дивљином, одбацујући постојећи ред и закон – а ипак се под притиском стварало за њих неко брутално надомјештање. (Mumford 1970: 12)

Ове противурјечности биле су најочитије у Сјеверној Америци. Колонисти који су одбацили своју лојалност Енглеској и оправдавали свој чин у име слободе, једнакости и права на срећу, и сами су задржали институцију ропства и непрестано вршили војни притисак на Индијанце, чију су земљу систематски отимали преварама и насиљем (називајући то бестидно „куповином“), што су потврђивали уговорима које је влада Сједињених Држава кршила кад год би јој се прохтјело – а чини то још и данас.

---

<sup>3</sup> Све преводе са енглеског на српски урадио је аутор текста.

У *Лукавству историје* Ричард Рубенштајн такође запажа у историји западњачког човјека инстинкт за коначно ропство и тоталну доминацију. Рубенштајн на примјеру Аушвица показује да су логори смрти наставак непрекинуте традиције институције ропства која је вјековима интегрални дио западноевропско-америчке цивилизације. Истичући да је Аушвиц заправо наставак праксе чији коријени сежу све до Старе Грчке и Рима, аутор такође сликовито потцртава да се овај вирус реактивирао у крвотоку западњачког бића у периоду ренесансе, а његове посљедице – поробљавање и уништавање Другог – доминантне су у модерном друштву данас.<sup>4</sup> Испоставило се да је дивљина коју западни човјек није успио истражити био је мрачни континент његове властите душе, управо оно *Срце таме* (1899) што га је осликао Џозеф Конрад, које је ослобођено санкција самом удаљеношћу од Старог свијета, одбацило дријевне забране, конвенционалну мудрост и религиозне обзире, затирући сваки траг питомости и љубави према ближњем. Конрадову приповијест о белгијском пројекту истребљења домородаца Конга амерички филмски режисер Ф. Ф. Копола је искористио као базу са свој филм *Апокалипса Сада* (1979) да би посвједочио о наставку исте традиције морбидног колективног уништења, али овога пута Вијетнамаца од стране Сједињених Америчких Држава. Студентски покрет шездесетих година прошлог стољећа обухватио је цијели свијет и био је ништа мање него побуна против цивилизације усмјерене на моћ. Испод тог револта лежи дубоки и оправдани страх – страх да би сљедећи ниво технолошког напретка могао довести до деструкције самог човјека. С пуним правом, омладина је ужасне методе вођења америчких ратних операција у Вијетнаму схватила не само као опасност за свој властити живот, него и као злокобну предигру за читаву будућност човјека.

За разлику од традиционалног (архаичног) човјека који је навикао да живи у органској вези са земљом, биљем и животињама, у чијем су животу огромну улогу играли култови биљака, и који је схватао себе као неизоставни дио природног односно космичког поретка, чије би повређивање истовремено означило и његову пропаст, модерном (историјском) човјеку је пошло за руком да помоћу технике открије скривене силе природе и искористи их за своје циљеве, да унесе телеолошки принцип и у рад механичко-физичко-хемијских сила. Техником се модерни човјек одвојио од земље, престао да живи посред биљака и животиња, и сада живи у новој хладној и металној средини, у којој више

---

<sup>4</sup> Видјети: Richard L. Rubenstein, *The Cunning of History: The Holocaust and the American Future*.

нема животне топлоте. Техника је непријатељски расположена према свему органском, те је отуда сасвим разумљиво да човјеково предавање власти технике носи са собом *слабљење/губитак душевности* у његовом животу, душевне топлоте, угодности, лирике, туге. Прелаз од организма на организацију јесте један од извора савремене кризе свијета. Шпенглер истиче да су елементи организације постојали у самој зори људске цивилизације, као што су увијек постојали елементи технике, али да никада принцип техничке организације није био господарећи и свеобухватајући. „Техника је самоубилачки покушај“, каже мађарски филозоф Бела Хамваш, додајући да је технократија изњедрила бирократију и администрацију које су нуспродукт модерног утопизма. Организација, у спрези са техником, јесте рационализација живота чија је последица свођење човјека на аутомат:

За организацију је карактеристично да није органска, него, као што се каже, рационална. Рационализам се не сме бркати с разумом. Рационализам је оно што је у Европи новог доба постало опште, и који нема никакве везе с умом. Јунг каже да је деградацију човека на биће масе обавио научни рационализам који је зауставио аутономну делатност човека, и претворио га у пуки статистички податак организације. Организација не расте изнутра, него се склапа споља, и то никако због тога да би људи у њој непосредно живели скупа, него у убеђењу да неко други то зна боље. Организација је настала против унанимитета. Организација је поништење органског. Ово друштво је иреално, јер унутар организације не постоји заједница, али нема ни јединки. То је заправо непостојеће друштво. Другачије се назива и утопијом. То је само привид државе, изван заједнице, и без заједнице, у апстракцији. То је канцеларија.

Другим речима то је теорија притиска на дугме. Чињеница да они који се баве управом умеју озбиљно да прихвате теорију означава жалосно снижени ниво на којем се креће размишљање ових људи. Притиском на дугме не могу се чак ни овце гонити. Међутим, ови чиновници живе у таквом свету снова да они, као за командном таблом аутоматизованог фабричког погона, седе поред разних дугмади и полуга, и више милиона људи функционише према томе какве се боје сијалица пали на командном зиду. Дејство идеала технике, односно рационализованог друштва. Притисак на дугме, и у целој држави сви стоје мирно. Као Бизмарк, кога су питали каква је немачка државна администрација, а он је одговорио: Сада је десет сати и тридесет минута, у свим школама Немачке учи се да је

најбољу армију у историји света организовао Фридрих Велики. С једног јединог места, једним јединим мигом може се управљати целим народом. Сви иду у корак, исто мисле и исто говоре. Ако постоје две врсте мишљења, ето невоље. Политичка беспомоћност. То је идеал модерне управе. Више ништа. (Hamvaš 1994: 141)

Људски живот не може бити коначно и без остатка рационализован, увијек остаје ирационални елеменат, увијек остаје тајна. Рационализација, која се не подређује вишем духовном начелу, даје ирационалне посљедице.

Слијепо служење техници опасно је прије свега за душу. Зато су процеси растакања срца/душе толико карактеристични за нашу епоху. Код најбољих писаца нашег времена, Пруста, Хемингвеја, Милера, Т. Вилијамса, О'Нила, Тешића, Дона ДеЛила, Остера и других нигдје се не може наћи срце као цјеловити орган човјековог живота. Све се распало на интелектуални елеменат и на чулне опажаје. Драмски писац Тешић, кога су критичари звали „моралиста са срцем“, у потпуности је у праву када говори о распадању емоционалног поретка у савременој техничкој цивилизацији и када тражи његово обнављање.

Тотално одбацивање прошлости и претјерано некритичко, одушевљено вјеровање у моћ технологије налазе свој коначни врхунац у *култу антиживота* чије аспекте биљежи савремена умјетност и пјесници/умјетници са изоштреним критичким чулом за стварност и смислом за истину попут Артура Милера и Стива Тешића. Култ антиживота је акт безумног насртаја на сам живот, као и на све старе и нове организоване креације ума, које чувају и истражују, охрабрују и подстичу човјекове стваралачке могућности. Оно што се готово несметано, дакле аутоматски, одвијало током пређашњег стољећа и одвија се и дан данас још је давно раније био наслутио Достојевски у својим *Злим дусима*, у *Злочину и казни*, у застрашујуће пророчанским *Записима из подземља*. У овом потоњем роману, у фигури плачљивог „битничког“ наратора, прототипа, готово Хитлеровог пред-утјеловљења, он је предсказао да ће читава организација модерног друштва, са законима, са својим конвенцијама о пристојности, са својим технолошким напретком, бити „разбијена у парампарчад“ једног лијепог дана, тако да ће се живот опет живјети „у складу с нашим глупим хировима“ — на исти неодољиво неодговоран начин на који су све

бројније групе битника и хипија не тако давно покушавале живјети. Достојевски, за кога Мирјана Лончар-Вујновић у својој драгоценој студији о техници тока свијести у модерном роману каже да је „развио технику тока свијести много прије него је постала доминантна струја у англоамеричком роману“, у тој апотеози деструкције отишао је даље чак и од нихилиста, чије је становиште Тургењев осликао у *Очевима и дјеци*. (Lončar-Vučjnović 2012: 94, 95). У том роману, објављеном прије више од стољећа и по, Тургењев разоткрива генерацијски јаз свог времена и, испоставља се – готово тачну паралелу с нашим данашњим. Као филозофски нихилист, његов антијунак Базаров одбацује традиционалне вриједности друштва. Осим што негира институције цркве и државе, а лицемјерни либерализам очеве генерације му дјелује ништавно и огавно. Упркос његовим двосмисленим али горљивим напорима да побољша животе својих ближњих, он ништа битно не мијења у својој лагодној колотечини. То нихилистичко одбацивање било је тако опсежно да је Базаров презриво из свог идеалног друштва прогнао и пјесника и сликара. Спреман је, говорио би, да их све прода за добре апотекаре. Наравно, Базаров није одбацио све, сачувао је несмањену вјеру у науку и технологију. Оно што није предосјетио, пак, јесте да би његов властити сцијентифични рационализам једног дана могао исто тако бити доведен у питање. Није узео у обзир да ако човјекове баштињене вриједности и сврхе буду уништене, могле би такође да нестану и вриједности што их је наука створила – или што је још горе, да постану разорно оруђе застрашујућих застрађења, која су дотад била под дјелимичном етичком контролом.

Раскољников Достојевског, убијајући старицу у интересу каријере/напретка, предсказао је младалачку делинквенцију и криминал одраслих нашег времена. По ријечима филозофа Беле Хамваша: „Тада је започело раздобље које обележавају две црте: сјајан ум - и да му припада *moral insanity*.“ (Hamvaš 1994: 213) Више од пола вијека после Достојевског Теодор Драјзер је написао *Америчку трагедију*. Овај роман поставља потпуно исто питање: да ли се смије убити због каријере/напретка? Драјзер извлачи закључак да услед неправедног уређења друштва за убиство није одговоран човјек, него друштво. Хамваш тврди да је свијет у непоправљивом стању пропадања што се „недвосмислено може утврдити не по томе што се чини зло, него по томе како се верује у зло. Људи не само да се мире с поуздањем у успех зла, него му се радују прљавом радошћу, и жмиркају очима, и тоном којим кажу: стварност. Бескористан је сваки напор

који хоће да спречи катастрофу. О њој се само прича. Шта хоће? Ствари.“ (Hamvaš 1994: 113, 114)

Таква вјера у зло и сва злочинства које је она породила данас су се учврстила и путем свјесног култа антиживота, култа који је уздигао садизам, перверзију, порнографију, махнитост и самоуништење до врхунског израза и живота и умјетности. На негативној лествици вриједности јунака тог култа нема моралних граница за силе које пријете сатријети живот. Тиме тај култ практично одобрава срамотне војне планове који се данас праве за тотално истребљење. У Сједињеним Америчким Државама војни стратеги су сковали нови појам – *overkill* (могућност да се више пута убије већ убијени непријатељ), како би приказали вишак разорне моћи коју су већ посједовали.<sup>5</sup> На планети која има око седам милијарди становника, они имају довољно бомби да збришу триста милијарди. У тој новој економији негативног обиља, средства смрти претекла су средства за живот. Култ антиживота израз је потпуно механизованог друштва које се предаје максималној материјалној производњи и максималној потрошњи и којим управљају компјутери. У овом новом социјалном процесу човјек се преобраћа у један дио тоталне машине – истина, он је добро ухрањен и добро забављен, али је потпуно пасиван, беживотан и готово безосјећајан. Са побједом новог друштва ишчезнуће и индивидуализам и приватни живот; осјећања према другима су изманипулисана – психолошким кондиционирањем и другим мјерама, или пак дрогама које у исти мах посредују један нови тип интроспективног искуства. Ово ново друштво предсказано је у форми романа у Орвеловој *1984*. и Хакслијевом *Врлом новом свијету*, о којима ће бити ријечи нешто касније. Хамваш говори о три критичне тачке које обиљежавају егзистенцију савременог човјека: „безлични погон који спречава срастање заједнице, слепа луцидност која себе сматра паметнијом од ума и бесрамна глад за животом која не жели друго до да у свему ужива.“ (Hamvaš 1994: 112)

*Безлични погон, слијепу луцидност и глад за животом која не жели друго до да у свему ужива*, налазимо у „обећаној земљи“, Америци чија је душа фаустовска, која је у суштинском начину промишљања живота и свијета створила „цивилизацију“ која је одлучно увела религију праксе и продуктивности, усредсређујући пажњу на профит,

---

<sup>5</sup> Примјену овакве стратегије видимо у првој сцени драме *На отвореном друму* Стива Тешића, када Анђела распамећена и разуздана руља не само да жели објесити, него и запалити.

голему индустријску производњу, механичко, видљиво и квантитативно остварење изнад сваког другог интереса. Она је довела до једне *грандиозности без душе*, по мишљењу филозофа Бодријара, чисто техничко-колективне природе, без икакве трансцендентности или какве свјетлости унутрашњег, душевног живота и праве духовности. „То је једина земља у којој се квантитет може величати без гриже савјести,“ сматра Бодријар. (Baudrillard 1988: 87) Америка је концепцију по којој се човјек сматра својством и личношћу у оквиру органског система супротставила концепцију по којој он постаје пуко оруђе производње и материјалне добити у конформистичком друштвеном конгломерату. Феномен сјеверноамеричког менталитета потиче из неумољивог детерминизма, усљед чега, одвајајући се од духовности и препуштајући се вољи овоземаљске величине, човјек престаје да припада самом себи и постаје зависни дио неког система над којим не може да влада и којим је многоструко условљен. Управо је материјална тековина као идеал који се убрзо здружио с физичким благостањем и са просперитетом детерминисала промјене и перверзије које Америка испољава. У својој трци за богатством и моћи Америка је напустила осу слободе да би слиједила осу зараде, а све снаге, укључујући и оне идејне и чак религијске, воде према истом продуктивном циљу: друштву корисног рада, готово теократији продуктивности, која прије тежи да произведе ствари него људе. Људско биће, поставши прије средство него циљ, прихвата ту улогу зупчаника у огромној машини, ни за трен не помишљајући да ће тиме нешто изгубити.

Интелектуална *стандардизација, прагматизам, конформизам* типично су амерички феномени. Ако томе још придодамо америчку *вјеру у колективну вриједност*, вјеру у *идеал о божанском предодређењу*<sup>6</sup>, у став да је *америчка нација одабрана од Бога*, постаје јасно зашто Американци с правом истичу да су они јеванђелисти који не могу да оставе на миру своје ближње, јер непрестано осјећају дужност да проповиједају и оптерећују себе како би преобратили, прочистили, уздигли сваког на ниво *стандарда*, на морални ниво Сједињених Држава, за који се не сумња да је највиши могући, што ће рећи божански. Бодријар каже: „Да Америка изгуби то морално гледиште на себе саму, она би се распала.“ (Baudrillard 1988: 90) Почело се са аболиционизмом у рату за отцјепљење, а завршило „крсташким походом“ на Европу, земље Латинске Америке, Вијетнам, Југославију (Србију), Ирак, Авганистан. Чак и у минорним питањима, било да је ријеч о

---

<sup>6</sup> Журналиста Џон Л. О'Саливен сковао је 1845. термин “Manifest Destiny”.

прохибиционизму, феминистичкој или натуралистичкој пропаганди, дух је увијек исти; увијек је иста воља да се стандардизује, да се у индивидуалној сфери безочно наметну колективно и друштвено.

Већ смо напоменули да је техницизам у Америци много допринио идеји обезличавања. Морални стандард одговара оном практичном који има сваки Американац. Свима доступан *комфор* и суперпродукција у потрошачкој цивилизацији који одликују Америку плаћени су цијеном милиона људи сведених на аутоматизам рада, обликованих у складу са некаквом специјализацијом до крајњих граница, која сужава ментално поље и затупљује сваку осјећајност. Моћ коју у Америци имају *рекламе* између осталог објашњава унутрашњу непостојаност и пасивност америчке душе која у многим погледима показује дводимензионалне одлике *инфантилизма*. Као што Бодријар каже:

Све се заснива на шпици. Пошто је друштво дефинитивно поистовијеђено с предузећем, све се заснива на синопсису перформанса и предузетништва, његови руководиоци треба да произведу све знаке рекламног имица. И најмањи је пропуст неопростив, јер би тиме сва нација била оштећена. Имицу може да допринесе чак и болест, као што је Реганов рак. Док су насупрот томе политичке слабости и недостаци безначајни. Просуђује се само на основу појавне стране. (Baudrillard 1988: 107)

Говорећи о америчкој култури, Бодријар увиђа да је биоскоп истинитији од стварности, јер су „читав простор и читав начин живота кинематографски“ и јер „живот јесте биоскоп“, и зато што је стварност „саздана у функцији екрана, да представља одсјај једног циновског екрана, не зато да би све личило на платоновску игру сјенки, него да би изгледало узвишено као да је овјенчано ореолом свјетлости с екрана.“ (Baudrillard 1988: 55, 100) Како се капитализам развијао, потрошачка култура и култура слободног времена све су се више шириле. Начела којима се обуздавао појединац на радном мјесту и у његовом дому проширила су се тако да су укључила и трговачке центре као и рекреативне дјелатности. Индустрија забаве и потрошачка култура створили су оно што је Херберт Маркузе назвао „репресивном десублимацијом“.<sup>7</sup> Кроз тај процес индивидуе су се несвјесно помириле са понижавајућом верзијом човјечности.

---

<sup>7</sup> У свом дјелу *One-Dimensional Man* (1964) Херберт Маркузе користи термин *репресивна десублимација* да покаже да је репресија на дјелу баш када је у питању такозвано ослобођење ероса. Поменути феномен



Стварност је у Америци претворена у умијеће сцене након што је фабриковано, патворено и театрално надомјестило и замијенило природно, вјеродостојно и спонтано. Цијела Америка претворила се у опсјену. Просјечни Американец налик је заточеницима о којима Платон говори у својој алегорији о пећини, будући да све више живе у свијету у којем је фантазија стварнија од стварности. Наиме, у *Држави* Платон замишља људска бића која цијели живот проводе ланцима везана у подземној пећини и једино што познају јесте тама. Само зуре у зидове пећине на којима се виде одрази спољашњег, надземног свијета. Ти људи вјерују како су титрајуће сјенке на зиду стварност. Кад би, пише Платон, неког од тих заточеника ослободили и извели на сунчеву свјетлост, осјетио би страشان бол. Заслијепљен бљеском, несрећник не може ништа видјети од жудње за познатом му тамом. Но, временом очи му се привикну на свјетлост. Нестаје опсјена малих сјенки. Суочава се с бескрајем, хаосом и збрканошћу стварности. Свијет се пред њим више не осликава у једноставним силуетама. Међутим, презиру га кад се врати у пећину. У тами више не може да види онако добро као прије. Они који никада нијесу напуштали пећину исмијавају га и заклињу се како никада неће излазити на свијетло дана да и њих не заслијепи.

Платон је страховао од моћи забаве, моћи чула да свргну ум, моћи емоција да помуте разум. Будући да уопште није био поклоник демократије маса, Платон је говорио како је мисија оних просвијећених или припадника елите да образују оне опчињене сјенкама на зиду пећине. Његово становиште навело је Сократа да примијети: „А када је ријеч о човјеку који их је покушавао ослободити и повести их даље, да су га се некако могли дочепати и убити га, они би то учинили.“ (Plato 1968: 219)

Доминантна култура Америке је такозвана *celebrity* култура, којом се корпоративно друштво користи како би прекрило стварно растакање културе и не би ли прикрило бесмисленост и испразност живота просјечног Американца. Та *култура смушености*

---

односи се на принцип задовољства који је инкорпориран у принцип реалитета, док је сексуалност ослобођена у друштвено конструктивне форме. Такозване *celebrity* личности идеолошке су фигуре које чине да се индивидуа „углави“ у постојећи систем репресије путем *репресивне десублимације*. Индивиду спонтано прихвата оно што се нуди, ослобађајући односно либерализујући своју сексуалност, што за посљедицу има губитак савјести који происходи из задовољавајућих слобода пружених од стране неслободног друштва. Капиталистичко друштво потура лажне потребе, индивидуа се осјећа испуњено у нечему што не би требало да испуњава, поистовјећујући се са, на примјер, старлетама и почињући да живи туђим животима. Више о томе видјети у: Herbert Markuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*.

наводи појединца да се упусти у имитативну потрошњу, с циљем да га одврати од моралних дилема и питања у вези са растућом неједнакошћу, скупим империјалним ратовима, урушавањем привреде и политичком корупцијом. *Celebrity* култура баца човјека у моралну провалију; она промовише идеале богатства, сексуалних освајања и стицања славе; није уопште важно како се до тога долази; моралност у дјелању и понашању не долази у обзир; она говори језиком позитивне психологије која каже да постојање ваља усредсриједити на властите жеље, а не на опште добро; способност лагања и манипулисања другима, што је срж етике капитализма, држи се за врховно добро.

Нил Постман у својој књизи *Amusing Ourselves to Death*, упоређујући пророчанске визије Орвеловог и Хаслијевог романа, закључује да је Хаксли био тај, а не Орвел, који је тачно предвидио оно што се дешава у савременој Америци:

Орвел је страховао од оних који би забрањивали и прогонили књиге. Хаксли је страховао како неће бити разлога забрањивати књиге зато што нико неће жељети да их чита. Орвел је страховао од оних који би нас лишавали и оставили без информација. Хаксли је страховао од оних који би нам толико тога пружали да би нас свели на пасивност и егоизам. Орвел је страховао како ће пред нама сакривати истину. Хаксли је страховао како ће истина потонути и нестати у мору беспредметности. Орвел је страховао како ћемо се претворити у заточничку културу. Хаксли је страховао како ћемо се претворити у тривијалну културу, постати заокупљени еквивалентом тактилне кинематографије, оргијањем и центрифугалном игром лоптом. Као што је то Хаксли примијетио у *Поново у врлом, новом свијету*, грађански либертаријанци и рационалисти, који су увијек будни како би се успротивили тиранији, „нијесу узимали у обзир човјекову готово незаситу жудњу за разбигригом.“ У 1984., напомиње Хаксли, људе контролишу наношењем бола. У *Врлом новом свијету* људе контролишу изазивајући у њима осјећање угоде. Укратко, Орвел је страховао да ће нас уништити мржња. Хаксли је страховао како ће нас уништити оно што волимо. (Postman 1985: xix, xx)

*Celebrity* култура ужива у слави без одговорности. Иза славе *celebrity-ja* скривају се они који посједују стварну моћ – корпорације и олигархијска елита. Као што су и Хаксли и Орвел предвидјели, ради се о тоталитарној култури која се служи целулоидним сјенкама на затамњеном зиду Платонове пећине да човјека контролише и њиме манипулише,

остављајући га да у константном стању смушености. Како Постман вели, нестварност *celebrity* културе није само замишљена да забави, замишљена је и да човјека обузда како се он не би успротивио и пружио отпор. Постманове увиде и савременост ове теме потврђује и Бела Хамваш који забаву постојећу са расулом:

Колико човека поквари расуло и како га претвара у домаћу животињу, то је политичка власт одавно приметила. Нема делотворнијег средства за лакшу владавину над човеком него што је забава.

Расуло је умањење животне снаге, поремећај одлучног смера судбинских црта, односно ометање згушњавања и напетости мисли. Ако човек буде добро нахрањен, он задрема. Уз помоћ забаве од целих народа се праве идиоти.

Својствена црта егзистенције расула јесте временска паника. Када живот постаје све оскуднији и време измиче. Журба, стрка, површност, нестрпљивост, брзоплетост, збрканост, жеђ, глад, похлепа. (Хамваш 2012б: 50)

Култура опсјене буја отимајући и остављајући човјека без интелектуалних и језичких алатки којима би он могао разлучивати опсјену од истине. Алан Блум у својој студији *The Closing of the American Mind* расправља о истој проблематици. Наиме, фокусирајући се на питање образовања младих у савременој Америци, Блум критикује елитне америчке универзитете због њиховог презривог односа према поштеној интелектуалној љубопитљивости и знатижеље, која је по природи неповјерљива према ауторитету, показује обиљежја жестоке независности и најчешће је субверзивна. Те високошколске установе организују процес учења тако да се у средиште постављају уско специјализоване дисциплине, захтијевају се уско ограничени одговори и одређују крути системи размишљања којима се долази до жељених одговора. Етаблиране корпоративне хијерархије – економске, политичке и друштвене – које опслужују такве установе одређене су јасним параметрима попут признавања примата неограничено слободног тржишта, као и високоспецијализованим рјечником. Тај рјечник не допушта општу разумљивост. Непосвећенима онемогућује постављање неугодних питања, посве спутава трагање за заједничким добром, разбија поједине гране студија, наставно особље, стручњаке и напосљетку студенте у мале, специјализоване фрагменте. Критичаре самог

система – особе попут Ноама Чомског, Хауарда Зина, Артура Милера или Стива Тешића – маргинализује и искључује из матица јавних расправа. Ти елитни универзитети су одбацили и забранили самокритику, одбијају да преиспитују и систем који сам себе оправдава. Важни су једино организација, технологија, унапријеђивање личног положаја и информацијски системи.

Блум резигнирано закључује да су се и проучавање историје и религије (то јест проучавање Библије) у основном образовању смањили до тачке ишчезнућа. Тако је с „експлозијом информација“ традиција постала излишна, док врхунац интелектуалног живота породице представља „образовна“ телевизија. Посљедице су несагледиве, држи Блум, утолико што улога традиционалне породице као преносиоца традиције све више пропада и родитељи немају ни правни нити морални ауторитет који су имали у Старом свијету. Без активног читања Библије као модела за визију поретка ствари, великих дјела класичне књижевности која обезбјеђују грађу за дубље разумијевање праве природе ствари, умови омладине остају неопремљени моралним вриједностима и идејом о поретку цјелине. „Ово је тек чињеница: савременом је човјеку лакше вјеровати у дневне лажи него у вјечне истине што их преносе свете књиге“, каже филозоф Дени Де Ружмон. (De Rougemont 1944: 18) Ниче је рекао да су новине замијениле молитву у животу модерног грађанина, разумијевајући под тим да је јевтино, пословно, пролазно на силу смијенило све што је у његовом свакидашњем животу остало од вјечнога. Сада је телевизија замијенила новине. Културу читања замијенила је *celebrity* култура и *reality show*. Невоља није толико у слабом квалитету робе која се нуди. Далеко је важнија тешкоћа да се замисли ма који поредак укуса, ма који начин живота, са задовољствима и учењем, који се природно уклапа у животе младих, а остаје изван популарне културе и опире се заводљивим сликама и псеудодрамама којима се засипају даноноћно. Губитак књига чини младе ужима и заравњенима; ужи су и заравњени јер им недостаје оно најпотребније – стварна основа за незадовољство и свијест о томе да постоје алтернативе:

Ишчезли су и сами модели дивљења и презира (...) без тумачења ствари, без поезије или дјелатности уобразиље, њихове душе су попут огледала, али не природе, већ онога што их окружује. Она истанчаност духовног ока која му омогућује да види танане разлике између људи, између њихових дјела и њихових побуда, и која представља истински укус, није могућна без подршке књижевности великога стила. (Bloom 1987: 65)

Вјештачки онеспособљени да се одушевљавају великом врлином и лишени књижевног усмјерења, млади људи „више немају никакву слику савршене душе, па стога и не жуде за њом,“ мада имају „снажне представе о томе шта је савршено тијело.“ (Bloom 1987: 65) Штавише, млади људи чак и немају представу о злу и сумњају да оно постоји, сматрајући да је оно увијек негдје изван њих самих. Блум објашњава:

Хитлер је тек још једна апстракција, јединица за попуњавање неке упражњене категорије. Премда живе у свијету у којем се чине најстравичнија дјела и по улицама могу да виде сурова злочинства, они окрећу главу у страну. Може бити да вјерују да та зла дјела изводе особе које их не би понављале ако би биле подвргнуте прикладном лијечењу – дакле, да постоје зла дјела, а не зли људи. У овој комедији нема *Пакла*. (Bloom 1987: 72)

Из овог угла гледано, најчешћем студентском становишту недостаје свијест о дубинама колико и о висинама, и тако му недостаје упоришна тачка, тежа. Називајући садашње вријеме духовно незрелим, Де Ружмон потврђује Блумово стајалиште у вези са постојањем зла: „Демократијама уопште, а у Америци нарочито, највише недостаје вјеровање у ђавола.“ (De Rougemont 1944: 11) Библија на свакој страници указује на постојање ђавола, од прве, гдје се појављује у облику Змије, све до претпоследње, на којој видимо Сотону свезаног за хиљаду година, затим одвезаног и пуштеног на четири краја земље да заводи народе, да без разлога наметне рат међу људима и, напоследку, прогутаног небеским огњем и баченог у ватрено и сумпорно језеро, заједно са свим лажним пророцима, гдје ће бити мучен даноноћно, заувјек. Библија, дакле, говори далеко мање о злу уопште колико о персонификованом ђаволу. Ако се вјерује у истину Библије, онда ни једног тренутка није могуће посумњати у постојање ђаволово. Али, у свијету друштва чија се стварност своди на оно што им у најновијим вијестима као стварност приказују информативни програми на кабловској телевизији, политички лидери, рекламе и банкарски службеници који им одобравају кредите, ко још озбиљно вјерује у Библију?

„Ђаво је апсолутни антимодел, будући да се његова бит огледа у прерушавању, у присвајању привида, у безочном и истанчаном блефу, укратко, у умијећу да се изигравају форме“, каже Де Ружмон, што подразумијева да се Зли прерушава у разнолике форме: од вјере у прогрес, демократије, јавног мњења, до забаве, капитализма, *celebrity* културе и

културе конзумеризма. Савремени човјек, талац манипулације и сталног клопота потрошачке културе, забављајући се до бесвијести, не успијева увидјети да су претходно наведене форме ђаволови путеви и његова прерушавања. По Ружмону, ђаво „не оставља отиске, трагове рашљастог стопала, већ само неку врсту *пустоши*, више осјетну него мјерљиву, принцип полагање и засигурне смрти у најдубљој унутрашњости живота, нешто *непримјетно непоправљиво*.“ (De Rougemont 1944: 141) Отуда се види да ентропија<sup>8</sup> није само пропадање енергије, већ и обезврјеђивање врлине, истине и живота.

За Гетеа Зли је „онај који увијек пориче.“ Али, чак и да би се рекло „не“, потребно је *бити*. Де Ружмон каже: „Удаљен он Бити, он хоће Имати. Али овај проблем остаје нерјешив у вијек вјекова. Јер да би се имало и посједовало, потребно је бити, а он више није. Све што припоји, он и уништи.“ (De Rougemont 1944: 18) Ништа ништи, вели Хајдегер. „Услов живота није постао хлеб, него бомбона. Цивилизација бомбона. Свет се не буни због тога што гладује, него зато што је лаком“, вели Хамваш. (Hamvaš 1994: 18) Де Ружмонова представа о ђаволу подударна је са сликом савременог америчког друштва за које је оријентација на *Имати* карактеристична и у којем су преовладавајуће животне теме лакомост за новцем, славом и моћи.

Де Ружмон говори о пророчанској визији данског филозофа Серена Кјеркегора који је још у XIX вијеку, присуствујући револуционарним немирима који су у Европи обиљежили избијање либерализма, капитализма и национализма, схватио дијаболично начело стварања маса, бијег од властите личности и слободе – не бити више одговоран, дакле, ни крив, и у исти мах постати саучесник обоготворене моћи Безименог.

Добротвор или монден, умјетник, аутор и успјешни појединац, ова је галерија жртава толико класична да је готово изашла из моде. Јер Сотона иде укорак са својим временом и све мање брине о томе како би увјерио појединце, у раздобљу у којем они једва и постоје. Његова је амбиција да се окрене к масама. И само на тој лествици видимо како се развија Велика ђаволова стратегија у овом стољећу.

---

<sup>8</sup> Ентропију и њене посљедице описује Други принцип термодинамике – закон о неповратном опадању енергије, пораст степена распадања, дезорганизације, нереда и крајње униформности у међузависном систему. Виши облици енергије – свјетлосна, нуклеарна, електрична – неизбежно еволуирају к нижем облику топлотне енергије. Више о ентропији види у књизи Хенрија Адамса *A Letter to American Teachers of History* (1910). Књига се може читати на интернету и доступна је преко: <http://www3.nd.edu/~powers/ame.20231/adams1910.pdf>

Најбоље тумачење савремених колективних појава дао је 1848. дански мислилац Серен Кјеркегор, капитални мислилац наше ере. Ево шта се може прочитати у његовом интимном дневнику: „У противставу спрам дистинкција из средњег вијека и епоха у којима се бескрајно расправљало о случајевима опсједнутости, то јест о посебним појединцима који су се предали злу, ја бих желио да напишем књигу о дијаболичној опсједнутости у модерним временима и покажем како се човјечанство данашњих дана одаје ђаволу *масовно*. То је разлог зашто се људи окупљају у стада, зашто их обузима природна и животињска хистерија, зашто се осјећају тако надражени, распаљени и изван себе самих. Призори из Брокена<sup>9</sup> су тачна слика ових бјесомучних ужитака од губљења самога себе, расплињавања у некој вишој сили, у окриљу које, након што смо изгубили себе, више не знамо шта чинимо и о чему говоримо, ко кроз нас говори, док крв тече брже, погледи из очију сјаје, постају укочени, а страсти кључају.“ (De Rougemont 1944: 140)

Испоставља се да Кјеркегорово разобличавање старе и вјечне Сотонине тактике открива и тачну паралелу са савременим добом масовне културе чија се дијаболичност очитује у Америци. Тоталитаризам, како је наглашавао Орвел, није толико доба вјере колико је доба схизофреније.

Масовна култура је културни Петар Пан који америчком човјеку данашњице говори да ће му, затвори ли очи и визуализује оно што жели, буде ли вјеровао у себе, каже ли пред Богом како вјерује у чуда, посегне ли за складиштима властите унутарње снаге, буде ли се усредсриједио на срећу, живот ће му постати хармоничан и испуњен. То културолошко повлачење и бијег у илузију, без обзира на то ко их намеће – позитивистички психолози или Холивуд – облик је мађионичарског размишљања. Њиме се безвриједне хипотеке и дугови претварају у богатство, алијенација и анксиозност у конформизам веселости, земља која покреће незаконите ратове и руководи прекоморским кажњеничким колонијама у највећу демократију на свијету.

---

<sup>9</sup> Брокен је гора у средњој Њемачкој представљена у сцени Валпургијске ноћи у Гетеовом *Фаусту*.

\*\*\*

Човјек *јесте* слободан, како вели Мирандола, а то значи да се у сваком тренутку налази пред двојаком могућношћу: чинити добро које Бог хоће, и које ће га избавити; или оно које хоће његова лакомост, и које ће га убрзо подјармити. Будите слободни „за ништа“, без услова и циља, будите слободни шта вам је воља, бићете као Богови, мало глупави али зато вазда насмијани, нећете ни умријети више, или тек мало, али тиме ништа нећете изгубити – ђаволова је воља на коју насиједа савремени човјек чији је свијет стање сталне амнезије, свијет у потрази за све новијим облицима ескапизма и брзог задовољавања чула. Усљед постојане вјере у своју властиту доброту, ђаволово постојање и неумитно дјеловање у себи западњачки (амерички) човјек не препознаје. Не препознаје га ни у неизмјерном, спором а засигурном пропадању људских енергија наслијеђених од предака, у цивилизацији „бомбоне“ односно насладе, ни у тоталитарним режимима који из свега тога произилазе. Савремени се свијет, каже Де Ружмон,

у мјери у којој гаји сан о обоготворењу човјека путем његове науке; у којој негира сваку трансценденцију; у којој се затвара у самодовољност моћи и страсти; у којој напосок гуши позив личности у неодговорној анонимности – такав се савремени свијет (...) излучује закону Сотоне. Али, у исти мах, бива неспособан да препозна онога коме служи. (De Rougemont 1944: 45)

Амерички оптимизам није лаковјерност дјетета, већ лаж, то јест *бијег пред стварношћу*. Јер, у стварности, западноевропско-амерички човјек зна да има зла и да ђаво дјелује. Али то га саблажњава и ужасава. Мисли да онај који указује на зло као нешто темељно мора да је и сам веома зао. Признајући зло, вјерује да га и ствара. Тада покушава да истјера зло тако што ће га *негирати* или *потиснути у подсвијест* (Фројд) – вазда исти магијски менталитет. Тај подсвјесни бијег и лаж чине човјека неспособним да разумије шта се збива у свијету и излучују га најпростијим лукавствима ђаволовим.



## 2. АРТУР МИЛЕР: СУБВЕРЗИВНА СОЦИЈАЛНА ДРАМА И МОРАЛНИ ИМПЕРАТИВ

*Када погледате у огледало, помислимо да је слика коју видимо тачна. Али, помјеримо ли се и за милиметар, слика се мијења. Заправо гледамо у бескрајни низ одраза. Понекад, међутим, писац мора да разбије огледало – јер с ону страну огледала истина зури у нас.*

— Харолд Пинтер

Уколико немамо на оку идеје и догађаје које смо у пређашњем поглављу споменули, једва ћемо моћи стећи неки увид у спољашње поремећаје и човјеково унутрашње расуло, појаве које су данас свуда видљиве. На тој позадини ваља просуђивати разочарање, цинизам и егзистенцијални нихилизам човјека данашњице. Психијатар Виктор Франкл, човјек који је преживио сав крајњи ужас нацистичког концентрационог логора, објашњавајући егзистенцијални вакуум нашег времена истиче да *ако никакав нагон не каже човјеку што мора учинити, а никаква традиција не каже шта треба учинити, он убрзо неће знати ни шта хоће учинити.*<sup>10</sup> Шупље благостање и обиље, испразна разбибрига, опустошена духовност – то нијесу случајне несреће на технологију и забаву оријентисаног америчког друштва, него његови хваљени ултимативни производи. Управо је човјеков омиљени технолошки и институционални аутоматизам довео до пријетње уништењем човјека. Осјетљива интуиција пјесника, сликара и драмских умјетника попут Артура Милера и Стива Тешиха дубље је схватила надолazeћу стварност и сваки аспект антиживотног култа, антиреда, антисврхе, антисмисла, антиинтелигенције симболички је забиљежен у њиховој драмској умјетности у којој се као на сеизмографу оцртавају далеки дрхтаји психе, живота, као некаквог узорка сирове материје, сведеног на стање беспомоћне инертности. Своја испитивања у наредним поглављима ограничићемо на те

---

<sup>10</sup> Видјети књиге Виктора Франкла *Зашто се нисте убили: Тражење смисла живљења*, Београд, Ж. Албуљ, 1994, *Нечујан вапај за смислом: Психотерапија и хуманизам*, Београд: ИП Жарко Албуљ, 2000, *Психотерапија и егзистенцијализам: смисао и душевно здравље*, Београд, Ж. Албуљ, 2009.

симболе, како би одредили њихово значење и боље разумјели политичке, социјалне и техничке ирационалности нашег времена.

Америчког драматичара Артура Милера (1915-2005) обично називају *гласом морала* или Америке оних десетак или двадесетак година послје Другог свјетског рата, које се одликују великим промјенама у начину живота Американаца. Међутим, погрешно би било мислити да је Милер писац који је само „вјерно сликао“ то своје доба, односно људе који су то доба представљали; напротив, то вријеме се преламало кроз њега и он га је умјетнички транспоновео у своје стваралаштво. Тачније, материјал од којег је он стварао своје драме био је амерички у правом смислу те ријечи. Милер је писац који је имао веома изражен инстинкт за трагични аспект живота и потребу да се идентификује са својим трагичним јунацима. Осим чињенице што су га и други драматичари који су стварали у том раздобљу сматрали моралистом, и сам Милер у својој аутобиографији признаје да је према његовом виђењу „аморална умјетност контрадикција“ и да је умјетникова морална обавеза да „покаже пут који води ка изласку“ из моралне пропасти. (Miller 1987: 145). На примјер, наратор у драми *Поглед с моста*, Алфиери, који симболизује имагинарни мост између зла и добра, добра је илустрација ове Милерове идеје. Иако су Едијеве мисли и дјела погрешне и грешне, Алфиери континуирано подсећа читаоце на то шта је добро а шта зло.

Артур Милер се родио 1915. године у имућној породици пољско-јеврејских имиграната који су живјели у Харлему, мирном градићу који је у ондашње вријеме био мјешавина група разноликих националности и вјероисповијести – од Њемаца, Италијана, Јевреја, до Афроамериканаца. Лагодан живот породице окончала је 1929. године Велика Депресија, након које су Милерови изгубили готово сав иметак.<sup>11</sup> Економске институције Америке су проживљавале стање паничног банкрутства на рубу слома и то болно искуство за Милера је било особито трауматично. Многи нијесу нашли довољно храбрости да се суоче с том сабласном мором која их је коначно прекрила: „Било је три самоубиства у маленом блоку гдје смо живјели. Нијесу могли даље да се боре. Посљедице

---

<sup>11</sup> Није случајно што је Хаксли објавио своје ремек-дјело *Врли нови свијет* 1932. године. Првобитно замишљена као сатира, чија ће мрачна предсказања послужити да уздрмају фанатичну вјеру у технократију, Хакслијева антиутопија убрзо је постала стварност. Хаксли је већ тада имао довољно маште да увиди како је крајњи сан технократије власти контрола над самим човјеком: не само генетичким преобликовањем његовог тијела, него и биохемијским кондиционирањем цијелог његовог организма, па тиме и његовог ума, од рођења па надаље.

су биле несагледиве. Ови су људи дубоко вјеровали у Амерички сан. Оног дана када није било више новца нестао је и њихов идентитет (...) Америка је нада, чак иако реалност говори другачије (...) Америка је обећање (...) Мислим на Америка никада није пребродила Депресију“, пише Милер у својој аутобиографији *Timebends: A Life*.<sup>12</sup> Мамфорд о ефектима Депресије у САД-у пише сљедеће:

У међувремену ситуација је постала до те мјере очајна, да су многи за тренутак напустили сваку наду у даљи технички прогрес: окренули су се, умјесто тога, старим облицима ручне занатске производње и основној пољопривреди да преживе: било је чак рударских заједница гдје су само лов и риболов на начин каменог доба помогли многим породицама да не гладују. Укратко, национална економија била је пропала, барем у Сједињеним Државама, те је пала на примитивнији ступањ. (Mumford 1970: 476)

Несумњиво је да су застрашујући ефекти Депресије прогањају ликове у његовим комадима, од Вилија Ломана из *Смрти трговачког путника* (1949), преко Квентина из *Након пада* (1964), Виктора и Волтера Франца из комада *Цијена* (1968), па све до породице Баум у драми *Амерички сан* (1980). Поуке које је Милер извукао из ере кризе биле су како моралне тако и економске и психолошке природе. Увидио је да је цијена живота жртвованог пукој трци за пустим материјалним богаћењем сам субјективни живот извађене утробе, окрњена и готово опустошена структура људске личности и њене стваралачке воље. Препознао је у Депресији, која је за њега била барометар према којем је могао да мјери вриједност свега, раслојавање и регресију која ће изродити дугорочну *кризу идентитета* америчке индивидуе, а мјесто гдје се таква *колективна дезинтеграција* најприје отискује, налази се у дубљим слојевима ума, коју Милер тематизује у готово свим својим комадима.

Депресија умало није упропастила и Милерове жеље и планове за даље образовање. Но, ипак је отпочео студије на Универзитету у Мичигену који је тада уживао репутацију радикалне високошколске установе. Студије и боравак на поменутом универзитету посијале су у Милеру клицу субверзивне активности које су се најприје испољиле у његовом покретању студентских новина скупа са неколицином колега, од којих су

---

<sup>12</sup> Видјети: Arthur Miller, *Timebends: A Life*, стр. 4-5.

поједини отишли у Шпанију како би се борили у тамошњем грађанском рату. Милер им се није придружио, док му је Шпанија, иако географски удаљена била емотивно блиска као симбол сваке врсте отпора против фашизма: „Шпанија је била у Детроиту“, пише Милер у својој аутобиографији. (Miller 1987: 294) Према је знао врло мало о позоришној умјетности, убрзо је почео и да пише позоришне комаде. „Одабрао сам позориште“, објаснио је Милер, јер је то била „литерарна дјелатност“ помоћу које је „могао да се непосредно обраћа публици и радикализује људе.“ (Bigsby 1997: 2) Своје неегзактно знање и више је него надокнадио својим изванредним интуитивним увидима. Схвативши веома рано да је позив умјетника разбијање огледала јер је то једини начин да себе избави из амбиса опсесивних одраза, Милер је, попут Харолда Пинтера чији смо цитат узели као инспирацију за ово поглавље, саопштио у чему је задатак умјетности и умјетника:

Свака умјетност од трајније вриједности покушава да продре иза појавности, до истине, односно, до система функционисања идеја и осјећања која чине феномене свих врста. Државна моћ, у мањој или већој мјери, пак, ослања се на традицију и митологију како би људе убједила у властиту легитимност. Ерго, због тога увијек постоји могућност за конфликт између умјетника и државних моћника. Умјетник је зато увијек под сумњом ове или оне врсте као субверзивно око које жели да сведе мит на интересе који леже у његовој основи. Можда је непотребно понављати да је први задатак демократских друштава да заштите право опозиције да критикује у име општег добра. У том смислу и умјетник је чувар општег добра.

Милер је почео веома рано јавно да критикује појаве које један интелектуалац није смио да отћути; тако је било, рецимо, још 1945. године када је жустро критиковао Езру Паунда због профашистичких активности, а наставило се различитим видовима антифашистичког и прокомунистичког ангажмана током друге половине четрдесетих. Међу првима је реаговао на Макартијеве бјесомучне хајке драмом *Вјештице из Салема* (*The Crucible*) из 1953. године, у којој, упркос томе што се радња одвија два вијека раније, није било тешко препознати типичне актере и методе лова на комунистичке вјештице. Проказан као љевичар, наредних деценија замјерио се и совјетским властима, које су му забраниле улазак у СССР након објављивања путописа из Русије и јавног протеста против хапшења совјетских дисидената, као што је, поред осталог и у својству дугогодишњег

предсједника Међународног ПЕН-а, увијек јавно дизао глас у одбрану стваралаца и људи изложених разним видовима репресије.<sup>13</sup>

Својим романом *Фокус* из 1945. године, који бави проблемом расизма и нарочито антисемитизма у Америци, већ је био изазвао бијес екстремне деснице која је тада била на власти у Америци. Безумни напади на Милера кулминирали су након његове адаптације Ибзеновог комада *Непријатељ народа* 1950. године и нарочито премијере *Вјештица из Салема*, када је завршио на испитивању пред конгресним комитетом за антиамеричко дјеловање (енгл. HUAC).<sup>14</sup> У процесу који је вођен против њега због радикалне непослушности, најприје је био осуђен на годину дана затвора, што је касније суспендовано, као и на казну од 500 долара, коју је одбио да плати. Био је стављен и на црну листу усљед чега су му многи пријатељи окренули леђа. На врхунцу антикомунистичке буке и бијеса било је немогуће да се дискутује о ономе што се дешавало, чак и са разумним, испреним људима. Страх је био исувише велики и увукао се у кости сваког Американца, FBI је био посвуда, прислушкујући и снимајући телефонске разговоре и плаћајући доушнике.

Милер је иначе био изузетно поносан на *Вјештице из Салема* будући да је то био једини одговор америчког позоришта, тада исувише хаотичног, на изазов времена.

Мислим да је тај комад могао да утиче на подизање нивоа свијести у свим земљама о томе колика опасност пријети од активирања масе, гомиле, против идеја и појединаца, што је често доводило до катастрофа, не само за њихове жртве, већ и за друштво које производи такве феномене. (Bigsby 2005: 147)

У драми се Милер игра временом и простором, који му не значе много, као ни жртвама безумне хајке чијим животом влада стално враћање истог. У комаду у којем учествују подједнако и мртви и живи, аутор са потпуном присебношћу оцртава ланац зла којим су људи везани кроз простор вријеме. *Вјештице из Салема* плод је Милеровог ужасног сазнања да се лов (као и сам рат) на оне који желе устврдити премоћ истине над лажима никада не завршава и да се *зло* које га призива стално обнавља, да као утвара стално облачи нове униформе тражећи оне који су преживјели прошлу хајку или рат. Зло је све

---

<sup>13</sup> ПЕН (Poets Essayists and Novelists) је скраћеница за међународно удружење књижевника.

<sup>14</sup> The House Un-American Activities Committee.

оно што ништи човјеково достојанство, обезвређује његову врлину, понижава и безочно гази његову личност, оно што га спречава да види свој циљ, да разлучи свој позив и да к њему усмјери све своје истинске снаге. Зло је оно што је Де Ружмон назвао *декреација*, то јест

општа истрошеност, згушњавање енергија које су добијене по цијену униформизације околине и пораст опадака (...) умножавање нељудских организама, на рачун слободе, или, психолошким језиком, још и ово: надмоћност агресивности и инстинкта смрти над жудњом и животним инстинктом. (De Rougemont 1944: 229)

Очито је да је Милер педесетих увидио да крајњи учинак, на веома дуги рок, духовне и физичке ентропије, засигурно, води уништењу људске слободе обдарене позивом – што ће рећи, слободе једног човјека или читавог једног града. За Милера је паралела између Салема из 1692. и Америке из 1953. била недвосмислена:

људе су разједињавали, њихова оданост другима је била разорена и (...) људско достојанство је било згажено. Не умијем то описати, заиста, зато што имате осјећај да ништа више није било свето. Ситуације су биле до те мјере идентичне да је то било запањујуће. Сам ритуал био је исти. Оно што су захтијевали од Проктора јесте да он разоткрије завјеру коју су сковале вјештице с циљем да сруше власт Цркве, Хришћанства. Када би им казао пар имена вјештица пустили би га да иде кући. А ако не би то учинио објесили би га због тога. Све је било готово исто изузев чињенице да нас нијесу вјешали, али је ритуал био истовјетан. Ако бисте им открили да је неко био љевичар или Комуниста били сте слободни. Али ја то нијесам желио да учиним. (Bigsby 2005: 149)

Није ни Џон Проктор, протагониста драме. Иначе, ријеч из оригиналног наслова драме *crucible* вишезначна је те означава: *лонац за топљење, пресудан оглед, тешка проба, испитивање ватром, оглед на ватри*.<sup>15</sup> Свако ремек-дјело књижевности садржи у себи симболички елемент. Милер је очито овим симболом желио да укаже на постојање сталног жестоког сукоба између стваралачки обдарене, квалитативно супериорне личности која тежи узвишености, истини, достојанству, и монолитне већине, демократске

---

<sup>15</sup> Извор: Светомир Ристић, Живојин Симић, Владета Поповић, *Енциклопедијски енглеско-српски речник I*, Просвета, Београд, 2007.

малограђанштине, обезличавајуће једнакости и униформизације, инерције и баналности јавног мњења и друштвене свакодневице. *Пресудан оглед* представља граничну околност у којој би требала херојска будност и достојанство да се не би пропало. Овај израз наслућује и могућност *безизлазне ситуације* у коју се, како вели Де Ружмон, ђаво вазда укључује како би подјармио човјекову личност, натјерао га да поклекне и одрекне се душе.

Уговор с ђаволом сажима у једном једином чину један стални процес који изгледа непрекидан, али је састављен од милијарде поклекнућа у нашим свакодневним животима, која су готово непримјетљива голим оком, од милијарди микроскопских „гријеха“, инфинитезималних издаја (...) Процес који је лако упоредити са порастом ентропије који покреће све наше животе и само друштво. (De Rougemont 1944: 250)

У лову на вјештице педесетих и шездесетих, као и технократском, бирократизованом, колективизованом и рационализованом раздобљу, са тоталитаризмом који је нижа форма демократије, јавним мњењем које ништа не зна, теоријама, *измима*, свеопштим бијегом у безименост, неизмјерном какофонијом у којој одјекује прасак бомби, Милер је недвосмислено препознао удио ђавола. Могло би се рећи да је себи поставио сљедеће питање прије него је написао овај и комад *Смрт трговачког путника* четири године раније: Ако је човјекова *душа* оно што му апсолутно припада, ако је она у њему оно што непосредно зависи од његовог позива, и ако је *гријех* оно што га одвраћа од битног дјела, које је његов *живот*, све што га доводи у искушење и ставља на тешку пробу да прихвати као готово – декрете, догме, моде, обичаје – како онда он себе може очувати чистим од сваког отуђења и да, при том, не изгуби и средства за живот?

## 2.1. УТИЦАЈ ХЕНРИКА ИБЗЕНА И СТАРОГРЧКИХ ТРАГИЧАРА НА ДРАМСКО СТВАРАЛАШТВО АРТУРА МИЛЕРА

*Поступај према оној максими за коју можеш пожељети да постане општи закон.*

— Кант

Као моралиста Милер је био моћан критичар *еудајмонистичког морала*. Истина је за њега увијек била изнад људског благостања и среће. У овоме је духовно близак Хенрику Ибзену, иначе оцу модерне драме, чији је Милер директни потомак, на исти начин на који је Тенеси Вилијамс потомак шведског драматичара Аугуста Стриндберга. Наиме, премда је Милер био велики обожавалац и поклоник руске књижевности, у првом реду дјела Достојевског и Толстоја о којима с одушевљењем пише у својој аутобиографији, највећи утицај на његово стваралаштво ипак је извршио Ибзен, норвешки драмски писац који је писао у XIX стољећу. (Miller 1987: 145) Производ тог плодотворног утицаја била је Милерова адаптација (1950) Ибзенове политичке драме *Непријатељ народа* (1882), пророчке визије догађања у туробном вијеку које је услиједило, са револуцијама, сукобима свјетских размјера и њиховим крвавим исходима, контракултуром и студентским протестима шездесетих, културном и сексуалном револуцијом и безнађем које сатире човјека данашњице, крахом јавног морала и и минирањем аутономије човјека, претварањем медијског простора у свети простор, који није ништа друго до духовни кал, са подмукло деструктивним капитализмом и сумраком демократије и еколошком катаклизмом. *Непријатељ народа* је велики и безвремени субверзивни комад управо због чињенице да раскринкава лицемјерје онога што се сматра општеприхваћеним моралним вриједностима. Љекар Стокман у популарном купалишту открива да је оно затровано и самим тим опасно по живот, те стога предлаже извјесне скупе мјере у циљу санирања самог купалишта и отклањања могућности погубних посљедица по људе. Међутим, као што етичка дисциплина изискује знатне напоре, тако и



санација воде захтијева велика улагања и труд – на шта заједница није спремна. Народ, којим манипулише група локалних моћника, буни се против љекара сматрајући да ће услед његовог открића њихова бања бити на лошем гласу што ће на концу испразнити њихове џепове. Због непоколебљиве одлучности да очисти стварну и моралну каљугу љекар Стокман бива стигматизован као непријатељ народа, што угрожава и његов живот и живот његове цјелокупне фамилије. Ибзен свог јунака беспоштедно води с ону страну поретка унутар којег је демократија терор бескрупулозне мањине над властитом коришћу опсједнуте већине. На концу љекар остаје апсолутно усамљен сам у својој бици за истину и правду и свака његова даља остракизација само га чини јачим и истрајнијим. Ибзен свог јунака доводи до граничне ситуације гдје сваки херој, човјек, поклекне. Узима му све, породицу, достојанство, изгони га из корпуса заједнице и рађа мржњу у њему, сурово га разапине и понижава. Међутим, „непријатељ народа“ се не да поразити, узвикујући у осветничком бијесу како он није Исус. Али зато јесте отјеловљење Сократа. Језик вриједности води у два супротна правца – или ићи линијом мањег отпора, или пак заузимати чврста становишта и доносити фанатичне одлуке. Ибзенов протагониста свјесно и намјерно бира овај други правац и зато је херој налик Антигони или Хамлету.

Јавно мњење, компактна и неморална већина, либерални медији, еколошка катастрофа – појаве су које је Ибзен 1882. године уградио у темеље свог комада, креирајући на тај начин запрепашћујуће истиниту визију онога што се дешава у свијету данашњице, свијету *пост-истине*, *пост-морала* и *пост-умјетности*, о којима ће бити ријечи нешто касније. Структура људског друштва радикално се мијењала од Ибзеновог времена до данас. Оно што се пак није очито нимало промијенило набоље унутар постмодерног грађанског друштва с новим демократским вриједностима јесте стање људске свијести. Основни мотив Ибзеновог комада јесте борба за опште добро, које је угрожено конфликтом између морала и интереса, између истине и економије. Управо је оса зараде коју савремено пост-истинито друштво слиједи довела до тога да се ледници незауостављиво топе, да климатске промјене узрокују катастрофалне поплаве, пожаре, загађења, пустош, да човјек на човјека гледа као на средство а не циљ, до одсуства мјерила, до болне чињенице да тржиште одређује вриједности, да доколица постане прворазредни обзир, до епидемије неписмености о којој пишу Нил Постман (*Amusing Ourselves to Death*) и Алан Блум (*The Closing of the American Mind*), чија је последица то

што човјек није кадар да разлучи узвишено и тричаво, увид и пропаганду. У доба индивидуализма немогуће је натјерати људе да буду надахнути општим интересом. Ово несумњиво поврћује истинитост Токвиловог учења да је у демократским друштвима сваки грађанин по навици забављен разматрањем једног врло ситног предмета – *себе самога*, разматрањем које је сада покренуто и појачано већом равнодушношћу према прошлости и губљењем правца људских стремљења. Једини заједнички пројекат који закупа уобразиљу данашњег човјека јесте истраживање свемира, за који сваки зна да је *празан*.

Осим Ибзена, на Милера је дубок формативни утицај извршила и античка грчка драма. Његово дивљење према античким грчким драматичарима – Есхилу, Софоклу и Еурипиду родило се оног тренутка када је одлучио да пише за позориште, за вријеме студирања на Универзитету у Мичигену. Када су га упитали у једном интервјуу 1966. године који су му били омиљени драматичари у младости, Милер је одговорио: „понајприје су то били Грци, због форме њихових комада, саме симетрије. У почетку нијесам успијевао опонашати радњу зато што су ми ликови из митологије били потпуно непознати. Тада уопште нијесам знао о чему се радило у овим драмама, али је њихова архитектура била јасна и прецизна (...) Та форма ме никада није напуштала.“ (Martin 1978: 265-266) Како је сазријевао као стваралац, Милер је сви више увиђао да није само форма био елемент који је научио од Грка, већ да је и стекао осјећај за природу и функцију саме драме. У жижи његових промишљања о драми налазила се социјална и ритуална функција коју је грчка драма вршила у оквиру културе грчког полиса. Након што је написао комад *Вјештице из Салема*, Милер је изјавио да му се „начин гледања на грчке драме измијенио; мора да су имале терапеутско дејство будући да су подизале свијест о способности племена за крајње брутално насиље тако да се оно могло сублимисати и обуздати путем нових институција, попут закона који је Атина усвојила како би стала на крај исконској крвној освети.“ (Miller 1987: 342) У интервјуу из 1985. године Милер је нагласио да су „грчке драме подучиле ум западњачког човјека закону. Научиле су ум западњачког човјека како да рјешава племенске сукобе без међусобног убијања.“<sup>16</sup> Године 1955. Милер је објавио подужи есеј као увод у комаде *Поглед с моста* (*A View from the Bridge*) и

---

<sup>16</sup> Види: *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Christopher Bigsby, ed., Cambridge University Press, New York, 1997.

*Сјећање на два понедељка (A Memory of Two Mondays)*, под насловом „О социјалним драмама.” Есеј, наиме, представља Милерово најопсежније и најдубље разматрање античких грчких драматичара и њиховог доприноса традицији западњачке драме, самој њеној природи и функцији. Те је године Милер писао у оквирима једног театра које је било превасходно заокупљено, барем у Сједињеним америчким Државама, осликавањем свијета неуротика, сексуално оптерећених, друштвено и духовно осакаћених индивидуа чије породице доживљавају психолошку и моралну дезинтеграцију. Такве су, рецимо, биле психолошке драме Тенесија Вилијамса и Вилијама Ингеа.<sup>17</sup> Као и Стриндбергова, и њихова је визија човјека проистекла из познавања намученог бића, а њихови комади никада нијесу били дидактички на начин на који су то биле драме Артура Милера. Милер је такво позориште критиковао јер је било еманциповано од социјалног контекста, настојећи да дефинише једну драмску традицију која би обухватила и сјединила психолошке и социјалне аспекте живота. Ову је традицију Милер пронашао у грчкој драми: „грчке драматичаре није интересовала тек пука психологија и карактери ликова на сцени. Ови елементи су за њих била средства за постизање једног значајнијег циља, а тај циљ је оно што данас издвајамо као социјални. Укратко речено, драмски циљ је био: односи човјека као социјалне животиње, а не дефинисање човјека као изолованог ентитета односно бића.“ (Miller 1955: 1) Највеће постигнуће грчке драме, по Милеровом схватању, састојало су интегрисању психолошког и социјалног. Драма „добија на тежини и важности јер се бави цјеловитим човјеком, а не само његовим субјективним или социјалним животом, и Грци су поимали човјека једино као цјеловито биће.“ (Miller 1955: 4) Ову цјеловитост је појединац могао остварити једино када се сматрао грађанином једног ентитета знатно већег од најуже породице:

У Грчкој се трагична побједа састојала у показивању да је полис – цијели народ – отркио неки аспект космичког поретка који је такође био исправан начин да се живи *заједно*. Ако су озбиљни амерички драмски ствараоци савјест ове земље, наше тврдње да смо пронашли тај начин су далеко од тога да су доказане. Јер када је Грк мислио о исправном начину живота то је био цјеловити концепт; он је подразумеивао један начин живота који би

---

<sup>17</sup> Инге је најчувенији по својој драми *Пикник*, за коју је добио Пулицерову награду 1953. године, док је Вилијамс познатији по драмама *Стаклена менаџерија*, *Трамвај звани жеља* и *Мачка на усвијаном лименом крову*. За посљедње двије добио је Пулицерову награду.

стварао грађане који су били храбри у рату, имали осјећај одговорности према полису за вријеме мира, и који су такође били развијени као јединствене личности. (Miller 1955: 5)

Како видимо, старогрчки трагичари и Хенрик Ибзен, кога је Милер називао „савременим грчким драматичарем“, обликовали су Милеров духовни свијет и оцртали стваралачку путању којом ће се постојано кретати. Истицањем Есхила, Софокла и Еурипида као својих узора, Милер заправо поврђује да је његова радикална субверзивност само наставак традиције критике и отпора западњачкој култури доминације која је постојала у драмама поменутих трагичара. Као и Милерове, и њихове су драме односно трагедије настојале преиспитивати уврежене идеје, проблематизовати и раскринкавати разна неправедна дјелања у друштву у којем су настале. Укратко, служиле су као унутарњи коректив нарастајућем друштвеном егу који се темељио на демагошкој пропаганди и дискриминацији. Милер се у својим комадима непрестано освртао на прошлост коју је, како ју је Т. С. Елиот схватао, наводећи Шекспира као примјер умјетника са изузетно развијеним историјским чулом, нужно познавати, разумијевати и превредновати јер „помаже ствараоцу да стекне најјаснију свијест о мјесту и времену у којем живи“, и због тога што критичко разумијевање историје подразумијева и свијест о томе да „прошлост није прошла, већ да је присутна и у садашњости“. (Елиот 2004: 109) У драми *Сви моји синови* (*All My Sons*, 1947) Милер пише о разарајућим посљедицама Другог свјетског рата, стављајући нарочит акценат на страдање Јевреја у њему, што је и случај у драмама *Инцидент код Вишија* (*Incident at Vichy*, 1965) и *Сломљено стакло* (*The Broken Glass*, 1994). У драми симболичног наслова *После пада* (*After the Fall*, 1964), Милер се, употребљавајући хришћанску митологију односно мит о човјековом Паду, бави духовним стањем савремене цивилизације чија је историја једна неумитна трајекторија која води од изгнанства из Рајског врта до атомске бомбе и Холокауста. У Милеровој визији, Депресија, Холокауст, Макартизам и Вијетнам постају симбол Пада, моралне и политичке парализе и сумрака ума човјека двадесетог стољећа. „То је оно доба“, пише Хамваш, када је допуштена и сме се чинити она неправда коју су у другим временима кажњавале силе неба и земље. Ово је питање: како то да све ове језовите неправде, које се збивају, остају без одмазде и ми ту не можемо ништа да помогнемо?“ (Хамваш 2012а: 236) Одговор уоквирује Квентин из *Након пада*: „Моја катастрофа је започела онога тренутка

када сам једног дана погледао према горе и видио празан пријесто. Нигдје судије.“ (Miller 1964: 13) Одговор: неправда остаје без одмазде зато јер је допуштена. Допуштена зато што је посљедњи период Апокалипсе и ђаволу је дата виша власт. Гнијевни злотвори се и сами престрављено чуде. Ето, смије се. Бог је мртав. Небо се не руши. Допуштено је ударање ногом жена у другом стању и ломљење костију старца и старица и истјеривање цијелих градова на снијезну цичу уз церекање и тријумф и спаљивање цијелих држава и све под привидом закона и све то сладуњаво, чак уз клиберење, чак уз позивање на теорију, чак пјевајући и уз митраљезе, чак све то у име некакве истине.

Ибзенова драмска умјетност је, по Милеровом схватању, профетска. Он је био усамљен и друштвен у исти мах, њега су мучиле велике противурјечности и конфликти живота, он припада оној врсти усамљених људи чији начин мишљења понајбоље описује синтагма „аристократски радикализам.“ Вјечно и непролазно мора се код Ибзена тражити прије свега у *Пер Гинту*, *Непријатељу народа*, *Градитељу Солнесу*<sup>18</sup> и *Цезару и Галилеју*.<sup>19</sup> Ибзен је с генијалном проницљивошћу доживио и поставио проблем личне судбине и проблем конфликта стваралаштва и живота. Код њега се, као и код Ничеа, савремена култура ослабађа стега позитивизма и еудајмонистичког морала и тежи ка духовном узлету. Читава жестина ибзеновског проблема јесте у сукобу стваралачки обдарене, квалитативно супериорне личности која тежи узвишености, с инерцијом и тривијалношћу јавног мњења и обезличавајуће једнакости. То није толико индивидуализам који се налази у темељу демократског друштва, колико индивидуализам који је „непријатељ друштва“, који се надахњује патосом стваралачке слободе а не једнакости.

---

<sup>18</sup> Ова драма је, према мишљењу аутора ових редова, најсимболичнија од свих његових комада. Солнес симболизује судбину човјечанства које је у прошлости градило цркве и високе куле, а потом се окренуло изградњи људских домова. Човјек је изневјерио велику стваралачку замисао која је вукла горе, у висину, квалитет стваралаштва је опао и човјек је изгубио способност да досеже висине. Солнес под старе дане више не гради цркве и високе куле, већ куће за људе и као градитељ станова доживио је процват. Али њега плаши губитак стваралачке снаге, плаши га младост која долази да га замијени. Људи више не желе високе куле и Солнесов животни успјех истовремено означава деградацију квалитета његовог стваралаштва.

<sup>19</sup> У овом комаду, по замисли најграндиознијем Ибзеновом дјелу, приказан је судар двију свјетских идеја и двају царстава: Цезара и Христа. Ибзен показује немоћ Цезара пред личношћу Галилејца. Цезар би да влада не само животоном и крвљу људима, него и њиховом вољом и душама. Овдје је Ибзен веома близак Достојевском који је такође приказао сукоб Великог инквизитора и Христа у „Легенди о Великом инквизитору“ из романа *Браћа Карамазови*. Милер и Тешић су такође били инспирисани Достојевским и Ибзеном, што је очигледно у њиховим комадима *На отвореном друму* и *Блуз за Месију*, гдје је употријебљен мотив Христовог Другог доласка, о чему ће бити ријечи у поглављима што слиједе.

Ибзенове јунаке муче тролови, и он вели да живјети значи борити се против тролова душе. Тролови су, научили смо то још од Достојевског у *Записима из подземља*, подземно, стихијско-подсвејсно и демонско начело у човјеку, један од вјечних елемената душе и они ометају духовни успон. *Пер Гинт* би се по значају могао упоредити са Гетеовим *Фаустом*. То је свјетска трагедија индивидуалности и личне судбине. Ибзен приказује како самопотврђивање индивидуе, која читавог живота жели да буде „она сама“, води распадању и пропасти личности. Пер Гинт је увијек желио да буде „он сам“ и никада то није био, потврђивао се и изгубио самог себе. Пер Гинт је од тролова научио да буде „задовољан собом“ и уништио је своју личност. *Пер Гинт* учи да индивидуа и личност нијесу исто – индивидуа је натуралистичко-биолошка категорија, док је личност религиозно-духовна категорија, личност је увијек задатак индивидуе. Руски филозоф Николај Берђајев, чија је филозофија персоналистичка, овако објашњава личност:

Личност ни у којем случају није завршена датост, она је задатак, човјеков идеал (...) Личност није супстанца, него чин, стваралачки чин. Сваки чин је стваралачки чин, нестваралачки чин је пасивност. Личност је активност, супротстављање, побједа над тежином свијета, побједа слободе над ропством свијета. Бојазан од напрезања непријатељска је реализацији личности. Личност је напрезање и борба, овладавање собом и светом, победа над ропством, ослобођење. (Берђајев 1991: 39, 41)

Пер Гинт никада и није тежио да постане личност, он је желио само да потврђује своју индивидуалност и мислио је да ће тако бити „он сам“. Његов сусрет са дугметаром, до кога као да долази послуже његове смрти, у оностраном свијету, и који описује лутања душе, оставља потресан утисак. Он је један од оних који нијесу достојни ни раја ни пакла, њега ишчекује небиће. Екстремни индивидуалиста Пер Гинт је потпуно безличан, он је изгубио своју личност, никада није био оно ради чега га је Творац створио. Он је сам постао трол, то јест задовољан самим собом, то јест ништа. Бити самим собом значи одрећи се себе, одрећи се љубави уз коју иде заједница. Осамљени човјек не зна шта значи вољети. Он не жели заједницу и неће да живи скупа. Солвејг – слика женске вјерности и пожртвоване љубави – цијелог је живота остала вјерна Пер Гинту, чекала га, чувала га у срцу. И тако је у смртном часу Пер који је изгубио своју личност могао пронаћи уточиште само у срцу Солвејг на коју је заборавио, у њеној љубави и вјерности. Трагички конфликт

стваралачке личности, која наслућује бољи живот, и социјалне заједнице, која подређује сваку личност својој безличној власти остаје на снази и у Милеровој колективистичкој епохи и у њој се посебно заоштрава. Таква је судбина Џона Проктора из *Вјештица из Салема*.

Међутим, најпознатији су они Милерови ликови које такође муче тролови и који због тога проживљавају *кризу идентитета и личности*, вјерујући да је тежиште на материјалним добрима попут лика Вилија Ломана из *Смрти трговачког путника*, чији је живот сведен на функцију, на тек пуко биолошко битисање. Животи Вилија Ломана и чланова његове породице *јесу отуђени*, и то је све што треба учинити за новац а на штету позива, или зарадити за живот а по цијену разлога за живот. Подсјетимо се Гехенске јаруге о којој је Исус говорио у више наврата. Не знамо за бољу дефиницију Пакла: мјесто сталног уништавања отпада свега онога што више нема разлога постојања. Човјеку без позива (Вилију Ломану) – то јест ономе који одбија да га тражи, открије или преузме – казна ће, дакле, бити, у томе да буде бачен тамо гдје се ватра никада не гаси. Ништа се враћа у ништа, што је више него казна, то је наплата дуга, попут бомбе са одложеним дејством. *Постани оно што јеси!* – каже орфичка пословица, коју су понављали грчки филозофи, а ближе нама: Гете, Кјеркегор, Ниче, Достојевски, Толстој, Милер, Тешић. Ђаво, пак, вели: *Ко си ти уопште? Да ли си сигуран да јеси? Да ли ћеш утрошити свој кратки живот у трагању за собом у непознатом, кад је извјесна само човјекова власт над другим људским бићима, или над природом и временом?* Остави своју душу, тај дим, и ослободи се бриге да будеш, ти ћеш *имати* моћ и богатство, углед, власт. Милер је препознао у оси зараде (односно у миту о америчком сну) коју слиједи Вили Ломан феномен који се збива и понавља у сваком тренутку, од почетка до конца живота – славни „уговор с ђаволом“. Аутор ђавола хвата на дјелу у Вилијевој *креацији*, али и *декреацији*, која је пораст фаталности настале усљед кривице његове поклекле слободе. Он ђавола показује онамо гдје он Вилија одвраћа од његовог разлога постојања и његове бесконачне потраге, захваљујући самој понуди бољег живота по мјери свијета, без преузетих одговорности, промишљених судова и наново у себи пронађеног божанског начела.

Категорије порицања и самозаваравања, сматра Милеров најчувенији биограф Кристофер Бигзби, „леже у самом срцу Милеровог стваралаштва.“ (Bigsby 1997: 3) У средиште својих комада Милер поставља ликове који не успијевају дјелати у складу са

позивом, стваралачком слободом. Они су пуки посматрачи властитих живота и судбина, невољни, осакаћени осјећањем кривице, некада и страха, да преузму одговорност у односу према Другоме (Вили Ломан, Еди Карбоне, Квентин, Џо Келер, Феликс Баро, Хенри Шулиц). Почетак заједнице, држи Милер, јесте у томе што је човјеку повјерено цијело човјечанство и он је одговоран за њега. То је свијест колективне одговорности на којој људска заједница почива. Лекција научена од старогрчких драматичара: никада трагедија није била само несрећан случај, нешто што се догађа другима и у књигама, већ је сама супстанција наших живота. Милер нас својим комадима обавјештава да смо сви најближа родбина, и да смо, у исти мах, и жртве. „Ви сте сви чланови једни других“, каже Јеванђеље. Милер каже да смо сви на истом броду који тоне, и истовремено, сви смо на броду који испалује торпеда и балистичке ракете. То није никаква слика, на жалост, то је, напросто, поглед на цјелину. Шта би још било потребно па да човјек схвати размјере катастрофе, као и то да је уистину без граница? И да постоји само једно човјечанство? И да је оно то које себе само торпедује и бомбардује. И да је све неразмрсиво и без излаза. Да је све лажно, немогуће и стварно.

Чињеница је да су два догађаја – Депресија и Холокауст – била пресудна у Милеровом созерцавању историјског хода и духовног проблема човјека данашњице у коме је атрофирало религиозно осјећање. Депресија је преобликовала до неприпознатљивости један модел друштвене организације, разобличила испразност једног националног мита – мита о америчком сну, и измијенила начин тумачења историје. С друге стране, Холокауст је здружио смисао људског живота и посјекао концепт човјечности. Ова ужасавајућа и најнехуманија међу свим лекцијама Холокауста долази нам заједно са списком патњи које човјек може нанијети слабијем да би потврдио сопствену снагу. Прикупљање, депортовање људи, те њихово затварање у логоре смрти или приближавање несреће читавих популација моделу концентрационог логора кроз погубљење осумњичених на лицу мјеста, затварање без суђења и временски дефинисање казне затварања, ширење терора који настаје усљед произвољног и насумичног кажњавања – све се то безбројно пута показало веома ефикасним у служби идеје опстанка, а тиме и рационалним.<sup>20</sup> Вриједност, најдрагоцјенија од свих вриједности, *sine qua non*

---

<sup>20</sup> Рационалистичка методологија XX стољећа, зачета у ери просвјетитељског рационализма, са својом технологијом коришћена је у спровођењу Холокауста. Рачунарска машина Хермана Холрита, произведена у



атрибут хуманости, јесте живот са достојанством, а не опстанак по сваку цијену. „Како писати поезију послје Аушвица?“, питао се Теодор Адорно. Проблем бављења писањем након најпогубнијег од свих ратова по броју жртава у историји човјечанства представљао је изазов за многе озбиљне ствараоце.

Ироније театра апсурда, онако како су га уоквирили и обликовали Бекет и Јонеско, логичан је одговор на изазове времена бременитог осјећањем безнађа. Милер је, пак, сматрао да је Театар апсурда учинио да умјетност буде јадиковка над силама злокобног ужаса, ширењем тамног лудила и грађанске тромости. Суочена са таквим животно важним, пресудним и преломним догађајима, умјетност, сматра Милер, има нарочиту одговорност. Она се или прилагођава и мири са социјалном и метафизичком иронијом или им се супротставља. И у том је контексту Милерова социјална драма/театар од кључне важности као непосредни израз фундаменталне заједнице појединаца који су одговорни једни за друге.

У својој аутобиографији *Timebends* Милер наглашава да се његов таленат састоји у томе што је „савремен“ и увијек „укључен у промјене.“<sup>21</sup> То је природно наслеђе дјетета и унука јеврејских имиграната, како каже. Промјена је право стечено рођењем, док је опстанак зависио од способности да се дешифрују непредвидљива друштвена кретања. Заједно с потребом да се разумије садашњост ишла је и потреба да се критички ослушне прошлост и увиди извјестан континуитет. Одрастајући уз оца и дједе, прошлост је за Милера егзистирала као садашња чињеница, жилава и стожерна. Ова једноставна истина твори позадину готово свих његових комада и њоме је Милер настојао пружити отпор америчкој склоности, жељи и нужности да пориче прошлост у име магличасте будућности која садржи безброј обећања у нови почетак. У изворишту самих тих нужности Милер је осјећао америчку потајну жудњу за бијегом у безимену неодговорност, у веома старо искушење да сопствене немире компензују утопијом *eritis sicut dii*.<sup>22</sup> Легендарна прича о Вавилонској кули остаје велики мит америчке епохе. Када желе да постати попут богова, ђаво је тај који их дочекује на врху успона. „Пењите се! – каже ђаво – „будите попут

---

ИВМ-у, тридесетих година је коришћена да се организују фабрике, здравство, школство и друге корисне цивилизацијске тековине, али је послужила за организовање Холокауста. Технологија нема моралност, све зависи од тога ко је користи. Више о овој теми види у студији канадског теоретичара и есејисте Џона Ралстона Сола: John Ralston Saul, *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West* (1993).

<sup>21</sup> Видјети Милерову аутобиографију *Timebends: A Life* (1987)

<sup>22</sup> Лат. „Бићете као Богови“

богова и заборавите вашу људску мјеру!“ Вавилонска вртоглавица може се једино изразити у противурјечним појмовима. Никада човјек није био моћнији, али се никада, као појединац, није осјећао немоћнији. Никада није био информисанији, али никада није био ни толико увјерен како му измиче разумијевање свега што се збива у свијету око њега. Никада се, и с толико горљивости, није био приближио циљевима свога Напретка, али никада ни његово варварство није било толико моћно да их уништи. Беспримјерни неред у рјечнику, нарочито у политици, довољан је да се покаже одсуство сваке заједничке мјере у овом стољећу. Имали су планове неиздрживе за њихове антрополошке капацитете, изгубивши успут златно правило – човјек као прамјера. И зато што су одвећ брзо били у свему, изгубили су из вида *мјеру* и смисао крајњих циљева људскога дјела. Појединац се губи у тим пространим системима, посвуда се осјећа као да је у изгнанству, као што је то показао један бизарни случај у Илиноису: радници су састављали монтажну зграду таквом брзином да је један од њих остао уграђен у зидове. Требало је срушити читаво крило да би га спасили. Да ли треба срушити овај свијет да би се човјек изнова пронашао и да би се изградило обитавалиште по његовој мјери?

Сви ми имамо своје богове, рекао је Мартин Лутер, једино је питање који су и ко су. Американци су измислили „Бога“ који је слика и прилика њиховог империјализма, идеална компензација њихове слабости. Као обоготворена нација, објавили су да нијесу ни за шта и ни пред ким одговорни, будући да су себе саме прогласили за критеријуме сваке искључиво људске истине, и одредили да друге истине нема. У очима оних који им служе, човјек више не постоји осим *у* и *по* њима. А како нијесу дужни одговарати ни пред каквом вишом инстанцом, онда никакве одговорности више и нема. Ако се, напротив, догоди да човјек није по мјери обоготвореног ентитета, о чему Тешић изврсно пише у есеју „Нигеризација, не само милосрђе и љубав према ближњем, почиње од куће“, зато што је друге расе или друкчијег физичког нараштаја од оног који је на власти, тада ће добити метак у потиљак или ће му главу одрубити сјекиром. Друкчијима, или онима који се труде подучавати етику у збрканом свијету, њима је спремљено коначно рјешење - морају да нестану да би били замијењени клонираним, трансгеним, виртуелним свијетом лажи. Као што је то био случај са Сократом који је постављао политички некоректна питања и критиковао државне богове. Осуда и погубљење Сократово, говорио је Хегел, највиши је израз моралности који држава може да досегне.

Отуда је сасвим разумљива Милерова посвијећеност поновном осмишљавању моралног свијета чија је историјска беспредметност с злурадим цинизмом објављена прије шездесет година. Поуке извучене из ере Депресије, као познатог свијета који се распао оставивши за собом једино и само нужности опстанка по сваку цијену, чији су ултимативни израз логори смрти, приближиле су његов сензибилитет нерву времена и учврстиле га у његовом убјеђењу да је мисија умјетника да у свом програмском напору да разбије огледало дође до истине, и да упозорава на опасности које вријебају из присилне снаге мита и константног искушења порицања одговорности за заједницу и свијет које човјек ствара и којима природно припада.

У контексту сломљеног огледала, којој то традицији припада Милер? Америчкој свакако не, јер како сам вели „птица коју прогоне не може да пјева“. Он је радио нешто што у потпуности одудара од те традиције поклекле под атеистичким хришћанством, разрађене прагматизмом и утилитаризмом, усавршене техницизмом, размонтиране потрошачком манијом, довршене *celebrity* културом и докрајчене културом нарцисоидности – најтежим фракцијама дестилације спиритуса. Милер припада Сократовској традицији будући да својом драмском умјетношћу враћа вјеру у истину коју непрестано покушавају да замијене низом теоријских протеза и друштвених сурогата. Порицање истине је најдјелотворнији начин деструирања свијета, јер ће без ње свијет неминовно да издахне, овако или онако, било технолошки или еколошки. И премда дјелује као да нема наде, као да је борба изгубљена, велики писац који је разбио огледало и дезинтегрисао силу сјенке помаже нам да у једном тренутку прибраности уочимо истину на крају тунела. Да је сагледамо иза америчке културе коју спопада вавилонска вртоглавица која је омиљено ђаволово ловиште.

На крају ваља рећи да Милер, креирајући прије људске него политичке ликове, људе а не марионете, чува концепт бесмртне, универзалне човјечности.

### 3. СТИВ ТЕШИЋ И АМЕРИКА: ОД ЉУБАВНОГ ЗАНОСА ДО ПОДОЗРЕЊА И „МОРАЛНЕ ТЕТРАЛОГИЈЕ“

*I love you like the Pilgrim loves the Holy Land,  
Like the wayfarer loves his wayward ways,  
Like the immigrant that I am loves America,  
And the blind man the memory of his sighted days.*  
— Steve Tesich, *Four Friends* (1981)

*I decline to accept the end of man.*  
— W. Faulkner, a 1950 speech at the Nobel Banquet

Култ антиживота, осујећивање човјекових стваралачких могућности те његов губитак религиозне вјере и с њом скопчаних хуманистичких вриједности, давање примата материјалном у односу на духовно, техника као посљедња љубав човјекова, темељна су обиљежја егзистенције западног човјека. У савременом свијету све је под знаком кризе, не само социјалне и економске него такође и културне, духовне и еколошке, све је постало проблематично. То се нарочито осјећа у Америци и о томе се много пише. Један од умјетника који је овим проблемима посветио цијели свој живот јесте свестрани стваралац – драмски писац, сценариста, романописац и есејиста Стојан Стив Тешић (1942-1996), натурализован Американац српског поријекла.

Тешићева драмска дјела, нарочито она из такозване „моралне тетралогije“, која представљају врхунац његове стваралачке каријере – *Брзина таме*, *Повратак на почетак*, *На отвореном друму* и *Умјетност и доколица*, имају много додирних тачака са стваралаштвом ветерана америчке сцене Артуром Милером. Наиме, обојица су се формирали као ствараоци у временима преломних историјских прекретница. Милер је дијете четрдесетих – ере Велике Депресије и Холокауста, док је Тешић, који је као имигрант из Србије у Америку стигао 1957. године, задојен митом о америчком сну,

израстао на традицији шездесетих. Обојица су намјерно у први план истицали своју преокупацију *питањима морала*, сучени с културом која је преорганизована, премеханизована, предиригована, играјући испразну економску и друштвену игру која служи том аутоматском процесу, док се људска личност, слобода и достојанство губе у том механизму, тако да је преостао једино *неживот*. Текст о Тешићу, објављен априла 1992. у часопису *American Theatre*, за наслов узима његову изјаву да је једини бунтовник који данас постоји – *морална особа*.<sup>23</sup> Говорећи о формалним експериментима у позоришту у студији *Отворена врата*, Питер Брук наглашава да позоришним експериментима нема граница и да су сви прихватљиви уколико воде до искуства због којег је позориште и изумљено, односно ако позоришни чин који се из експеримента рађа *отвара врата перцепције, мијења поглед на свијет, увећава моћ спознаје*.<sup>24</sup> Јер, поглед односно гледање твори једну од основних радњи којом човјек дефинише свијет око себе, радња која човјеку омогућава тумачење тога свијета и нужно успостављање критичког односа са њим. Тешић је недвосмислено у својим позним драмама показао врсту спознаје коју је настојао увећати. Спознају стања реда вишег од природног стања живота, односно од пуког чулно установљивог свијета, стања вишег реда стварности које је непрекидно и јесте у животу, и усмјерава човјеков живот – *љубав* као мјера вједостојне човјекове егзистенције. Тренутна ситуација, по Тешићу, има два основна мотива: нечувено одахнуће варварства што је с њега скинут терет двијехиљадегодишњег изворног хришћанства, и пошто *више нема мјере*, своје демонске инстинкте може да иживи без ометања, а због корумпиране суштине га више га и не позивају на одговорност. Други је престашеност лаковјерних у развоју: они виде да су се елементарне силе ослободиле сваке духовне дисциплине и под плаштом трезвености су цјелокупно људско бивство довеле на ивицу понора. Јер својство које се у новије доба називало *ум*, и правац назван *рационализам*, није свјетлост, и разум нема никакве везе с тим. Ум је средство корисности, поријекло му је исто као и елементарним страстима, и зато је тако демонски као и остали елементи из његовог круга – страх, грамзивост, таштина, љубомора, мржња и инстинкт власти. Испоставило се да је настао свијет који је много гори од свијета средњовјековне религије,

---

<sup>23</sup> Види: Stephanie Coen, “The Only Kind of Real Rebel Left, He Figures is a Moral Person”, *American Theatre*, July/August, 1992.

<sup>24</sup> Више о томе види у студији Питера Брука: Peter Brook, *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre* (2000).

јер се није пробудио разум, него демонски механизам који напада из коријена живота. За примитивизам се испоставило да природном човјеку није својствена једноставна и недужна доброта него бестијалност. Људи су два вијека сањали о идиличном дивљаку у романима и теоријама и у умјетности и музици, опонашали га и дивили се свему што је варварско и елементарно, све док нијесу успјели да остваре могућност истребљења народа и концентрационе логоре, масовна убиства и свјетске ратове, да не помињемо распад заједнице, пропаст породице, уништење морала и духовну анархију.

Раније су се људи хранили апокалиптичним визијама свијета. Потом су теорије ентропије ужасавале људе, па како ће нестати угаљ и нафта. У новије вријеме је то пренасељеност и глобално загријавање, и да ће се ваздух напунити радиоактивношћу. С обзиром на духовну таму, за све ово постоји вјероватноћа. За испуњење катастрофе постоје сви услови, нарочито два најзначајнија – ограничени човјек и средства нужна за пропаст. Као писац и хуманиста, Тешић је пред крај живота резигнирано изјавио:

Сви се боје загађења, бомби, плаше се да ће човек нестати. Ја се нимало не бојим његовог нестанка, али бојим се да ће се променити. Ако треба да се претвори у бубу, он ће се претворити и продужити, али неће хумано биће, а моја жеља је да оно опстане. (Јегемић 2008: 131)

До свих ових увида Тешић је стигао у току стваралачке каријере која је трајала готово тридесет година. Родио се 1942. у сиромашној породици из Ужица. Његов отац, Радиша, био је поручник у југословенској армији и проглашен је несталим у Другом свјетском рату, тако да је Тешићева мати, Госпава-Гоја, потпуно на себе преузела бригу о образовању породице. Управо је брижна Гоја, којој је Тешић посветио комад *Баба Гоја* (1973), у бурним и превратним временима својим борбеним стоичким духом и храброшћу нашла снаге да усади у млађаног Тешића осјећање оптимизма и непоколебљиву вјеру у то да му је судбина намијенила да једног дана постане значајна и велика личност. (Rothmaier 2002: 2) Рат који је буктао око њега, инспиративна и бајколика средина у којој је одрастао, постојање театра и биоскопа у тадашњем Ужицу које је редовно посјећивао, изоштрили су му имагинацију као један вид забаве и ескапизма. Као дјечак, био је очаран америчким филмовима о Тарзану и Џону Вејну, наивно вјерујући да је оно што је помно гледао на екрану и платну било стварно и истинито. Усхићење митом о америчком сну управо путем

тих авантуристичких и вестерн филмова, морало је имати за последицу неку врсту „култа Америке“ као обећане земље. У Тешића се, према властитим сјећањима, рано усадила идилична, утопијска визија Америке коју ће он касније деценијама ревидирати. Тешићева имагинативност, страст према приповиједању, као и заокупљеност темом морала која долази до изражаја у његовим позним комадима, вуку коријене из његовог раног дјетињства. Тачније, таленат за приповиједање и писање наслиједио је од своје домишљате мајке, која је и сама била изврстан и обдарен приповједач. „Брат и ја смо одрасли у матријархату“, пише његова сестра Нађа, „али то нас није спутавало ни у чему. Засигурно смо постали писци због наше унутрашње, духовне физиономије, али је и мама била важна, њене приче, њена машта.“ (Jeremić 2008: 17) Мајчиног карактера и утицаја сјетно се присјећао и Стив Тешић:

Моја мајка, Црногорка пореклом, необична је жена са фасцинантним даром опсервације и подражавања. Рођена глумица. Диван причалац. Никада није рекла, на пример, он каже. Увек се претварала у човека чије мишљење преноси. Можете претпоставити како ми је било гледајући је док описује моје дечје кривце и приказује моје сопствено држање. Није било радија и народ је у то време пуно причао. Постојали су писци који нису умели да пишу. Њихове приче су ми остале у сећању. (Jeremić 2008: 18)

О таленту Тешићеве мајке свједочи и Тешићева супруга Ребека:

Слушајући његову мајку попут је слушања какве драме, она има задивљујућу способност драматизовања цијелих прича са све људским гласовима. (в. Rothmayer 2002: 3)

Као и у случају Б. Вонгара (крштено име му је Сретен Божић)<sup>25</sup>, аустралијског писца српског поријекла, чији је отац Стеван био обдарени говорник који је волио да подучава своју децу причајући о ономе што се догодило у свијету од библијских времена наовамо, тако је и Стив Тешић, захваљујући својој мајци, одрастао на српском усменом

---

<sup>25</sup> Б. Вонгар је наш писац који живи и ствара у Аустралији. Из Горње Трешњевице код Аранђеловца, гдје је одрастао, емигрирао је најприје у Француску, а потом у Аустралију. Задивљен усменом традицијом и митовима Аборигина, постао је борац за њихова људска права и заштиту од њиховог нуклеарног затирања. Аборигини су му надјенули име Барнумбир Вонгар, што на њиховом језику значи *гласоноша из свијета духова*. Свестрани је стваралац, објавио је бројне романи, збирке прича, драме, збирке поезије. Топло препоручујемо *Дингово легло* и *Раки*.

наслеђу, српском традиционалном знању. Захваљујући мајци, природном свијетлу ума и усменом наслеђу, Стив Тешић је научио и етику и естетику и историју и практична умјења, што је било довољно да се роди потоњи велики писац.

Као четрнаестогодишњак отишао је у Америку заједно са својом сестром Нађом и мајком, не очекујући да ће им се живот у Источном Чикагу претворити у борбу за опстанак у урбаном паклу. Иако је одмах по доласку у нову постојбину, суочен с биједом и вулгарношћу урбане, индустријализоване средине, у којој се на сваком кораку осјећа „штипајући смрад сумпора који подсећа на покварена јаја“ (Н.Тешић 2012: 9), и полагано увиђајући дубинску безначајност америчког сна, Тешић је ипак гајио нескривену наду у бољу будућност, наду укоријењену у урођеном оптимизму:

Био је то шок. Током зиме 1957. то сигурно није био велики амерички Запад. Нисам могао а да не мислим да је мој стари град изгледао много лепше. Ипак, некако сам дошао до уверења да се овде може било шта десити. Ако ми се није дешавало онде где сам живео, онда би у другом граду ствари могле бити много боље. Признајем да нисам дошао на острво са благом али зато верујем да сам пронашао нешто друго – земљу могућности (Jeremić 2008: 31)

За разлику од Стива, његова сестра Нађа била је згађена оним на шта је наишла у Чикагу: све прекрива црна прашина, пише она у свом роману *Умријети у Чикагу*, дрвеће је сиво, из рафинерије куља пламен, усељеници су измрцварени сиромаштвом.<sup>26</sup> Искуство какво су доживјели чланови породице Тешић поврдио је неколико деценија потом Жан Бодријар током својег путовања кроз Америку:

Опстанак је свуда на дневном реду, можда услед нејасне мучнине за животом или колективне жеље за катастрофом (али све то не треба преозбиљно схватити: то је и поигравање с катастрофом). Наравно, читава та лепеза могућности за преживљавање – дијететика, екологија, заштита секвоја, фока иии људске врсте – тежи да докаже да смо заиста живи и здрави (као што су све бајке измишљене да би доказале да је стварни свијет заиста стваран). Што није тако извјесно. Јер не само да чињеница живљења није стварно потврђена, већ је парадокс овог друштва у томе да човјек више не може ни умријети, јер је

---

<sup>26</sup> Видјети: Нађа Тешић, *Умрети у Чикагу*, Београд: Службени гласник, 2012.



већ мртав... У томе је права драж ишчекивања. И она се не заснива само на страху од атомског рата, већ и на лакоћи живљења, услед које опстајемо. У случају нуклеарне катастрофе нећемо имати ни времена да умремо, нити ћемо бити свјесни да умиремо. Али већ сада, у овом презаштићеном друштву, више немамо свијест о смрти пошто смо неосјетно продрли у стање превелике лакоће живљења. (Baudrillard 1988: 43)

Бодријар тврди да је Холокауст већ антиципирао овакво стање:

Депортованима у логоре смрти била је одузета управо могућност да располажу својом смрћу, да се с њом поиграју, да је схвате као улог, жртвовање: одузета им је моћ да умру. То нам се догађа свима, у спорим хомеопатским дозама, услед самог развоја њих система. Експлозије и истребљења (Аушвиц и Хирошима) одигравају се и даље, само што су добили гнојни ендемски вид, али се наставља ланчана реакција, ширење заразе, одвијање вирусних и бактериолошких процеса. Излазак из историје јесте управо свечано отварање те ланчане реакције. (Baudrillard 1988: 44)

Видјевши у Америци свијет из филма *Bladerunner*, посткатастрофички свијет, Нађа Тешић, трауматизована дискрепанцијом између идиличних холивудских сцена и сурове реалности, у свом роману *Умријети у Чикагу* пише сљедеће: „Да бих функционисала, да бих живела, постала сам неко други или се расцепила како се то дешава у лудилу а тек касније, много касније, у својим тридесетим, нисам могла да разумем зашто стално сањам девојчицу коју сам убила а нико осим мене није знао за то убиство.“ (Н. Тешић 2012: 182)

Тешић је, пак, више налик Бодријару, Европљанину који је „осуђен на машту и носталгију за будућношћу“, за разлику од Американца који живи „у истинској фикцији“ јер је „амерички начин живота (...) спонтано фиктиван, зато што представља превазилажење маште у стварности.“ (Baudrillard 1988: 95)

Попут Џозефа Конрада коме је матерњи језик био пољски, након којег је научио француски и потом енглески, и Стив Тешић је маестрално овладао енглеским језиком како би своју урођену креативност и стваралачку имагинацију преточио у снагу да се посвети писању<sup>27</sup> и размишљању о општим стварима и вјечним питањима. Етику научену на темељима српског усменог предања, Тешић је надоградио својим изучавањем руске

---

<sup>27</sup> Похађао је у то вријеме разне курсеве из области писања драма и приповједака.

књижевности XIX стољећа на Колумбија Универзитету, гдје је и магистрирао. Уписао је докторске студије и желио урадити докторску дисертацију из области руске књижевности, али се предомислио услед жеље и неодољиве страсти коју је осјећао према писању за позориште. Проучавање дјела великих руских писаца попут Достојевског, Толстоја, Чехова и Горког, њихово вредновање и истицање у први план значаја карактеризације ликова и језика у односу на заплет, из коријена је измијенило Тешићев поглед на свијет и значајно утицало на његов стил писања.

На крају сам то сматрао једном од најбољих припрема за писање коју сам могао да замислим: студирање, магистрирање из области руске књижевности и читање дјела једне од највећих свјетских књижевности. И не само читање дјела руске књижевности, већ и дјела Шекспира, Томаса Мана, Пруста. Нијесам то схватао као припрему, али без таквог темеља, без таквог поштовања према идејама, не бих био у стању да ишта напишем. (Rothmayer 2002: 9)

Упитан у једном интервјуу из 1982. године да издвоји једног писца коме је стилски сродан, Тешић је стидљиво одговорио:

Чехову. (...) заиста завидим том човјеку. Био је тако скрупулозан а ипак тако драматичан. Није било ничег неискреног у његовим дјелима. Ништа не чини како би произвео ефекат. Ја то често чиним – тежим постизању ефекта – јер, знате, унервозите се и онда посегнете за драматичним моментом. Али оно што заиста цијеним јесу они тренуци театра, тренуци филма, гдје то није случај. Само драма живота који се одмотава и тече. Нијесам ја писац заплета. Заплети нијесу у стању ганути људе. То чине идеје, емоције и енергија промјене. (Rothmayer 2002: 50)

Убрзо је отпочео свој стваралачки пројекат који одликује жанровска разноликост. Осим два романа (*Karoo*, *Summer Crossing*) и једанаест драма, написао је сценарије за шест филмова и два мјузикла (*Gorky*<sup>28</sup>, *King of Hearts*) као и неколико есеја у којима је жустро критиковао погубну спољну политику Сједињених Америчких Држава. Иако ће Тешићево

---

<sup>28</sup> Овај мјузикл (1975) прати цијели живот драмског писца и романописца Максима Горког према коме је Тешић гајио велику љубав и поштовање. О њему је Тешић говорио: „он се нашао у једној тешкој историјској ситуацији и био је принуђен да жртвује свој лични интегритет због живота других.“ (Jeremić 2008: 45)

име у догледно вријеме остати везано првенствено за његов филмски рад<sup>29</sup> у који је најснажније утиснуо аутобиографски печат и који се поклапа са временом у његовом животу када је уистину живио свој амерички сан – наиме, за *Четири мангуна* (1979) у режији Питера Јејтса Тешић је добио Оскара за најбољи сценарио – срж његове етике и естетике ипак ваља тражити у његовом драмском канону, којем је ова дисертација и посвијећена. Једанаест Тешићевих комада можемо подијелити у двије јасно одвојене категорије: првој припадају оне којима доминирају теме распада породице и чежње за прилагођавањем односно асимилацијом (*The Predators* (1969), *The Carpenters* (1970), *Lake of the Woods* (1971), *Baba Goya* (1973), *Passing Game* (1977), *Touching Bottom* (1978), *Division Street* (1980); у другу категорију спадају драме настале у периоду Тешићеве озлојеђености и разочараности у амерички сан и нестанак идеализоване Америке: *Брзина таме* (1989) се бави поствијетнамским синдромом и ветеранима чија су ратна искуства претворена у опсјену, *Повратак на почетак* (1990) говори о атомизацији заједнице у орвеловском свијету гдје обитавају људи испражњени од љубави, храбрости, поштења, жеље за пријатељством, *На отвореном друму* (1992) представља постапокалиптичну драму која ставља на дневни ред питања слободе, љубави и функције умјетности у свијету полеглом под грађанским ратовима, и комад *Умјетност и доколица* (1996) користи технику блиску моделу *драме у драми*, у којој аутор кроз трагичну судбину разорене глумачке породице тематизује психолошка, социјална и онтолошка питања савременог свијета којег нагриза растући цинизам и алијенација.

Наш је фокус у овом дијелу дисертације на Тешићевим потоњим и умјетнички најзрелијим комадима које аутор прве докторске тезе о Тешићу Мајкл А. Ротмајер назива „моралном тетралогичом“, услед њиховог бављења темом моралног пропадања у тржишно-потрошачком друштву којим управљају корпоративне силе и моћници – као неки овоземаљски *deus absconditus*, односно скривени богови – који више ником нијесу одговорни. Шездесете су за Тешића биле отрежњујуће. Америка је већ била у рату против Вијетнама безочно масакрирајући тамошњи народ под привидом борбе против зла комунизма. Омладина је тада устала на ноге, схвативши су да су њихови старији, упркос

---

<sup>29</sup>Осим за филм *Четири мангуна*, Тешић је написао сценарио и за сљедеће филмове: *Свједок* (1981), који је такође режирао Питер Јејтс, *Четири пријатеља* (1981), који је режирао Артур Пен, *Свијет по Гарпу* (1982), који потписује Џорџ Рој Хил, *American Flyers*, у режији Џона Бедема и *Елени* (1985), поново у режији Питера Јејтса.

својим лицемјерним декларацијама, учествовали у опшеним обредима вјештичјег врзиног кола – што се окончало низом колективних крвних жртава, истих оних ирационалних жртава којима су монотono проткани анали људске повијести и које обезврјеђују човјекова највиша постигнућа. У својим реакцијама буднија од старије генерације за оно што се збивало пред њиховим очима, једна активна мањина понашала се као да се нуклеарна катастрофа заправо већ догодила. Они су у себи већ живјели међу рушевинама, без икаквог трајног склоништа, без редовне хране, без навика и обичаја осим оних што се импровизују из дана у дан, без књига, без академских акредитива, без икаквог чврстог позива или каријере, без икаквог извора знања осим неискуства својих вршњака. Побуна, нажалост, није била усмјерена само против старијих: то је заправо побуна против сваке историјске културе – не само против премоћне технологије и превише специјализоване, злоупотријебљене интелигенције, него и против свих виших манифестација ума. У свом несвјесном, млади су живјели у посткатастрофичном свијету и њихово понашање је под условима таквог свијета рационално. Само скупљањем у гомилу и узајамним додиривањем тијела могли су имати неки осјећај сигурности и континуитета. Многи од њих су бјежали у отворену природу, стварали привремене скитничке групе, комуне и логоришта, намјерно не марећи за хладноћу, кишу, блато, тешкоће, одвратне санитарне услове, прихватајући сиромаштво и оскудицу. Али, заузврат опет су стекли елементарну животињску вјеру, узајамно су се помагали, угошћавали и вољели, бесплатно дијелили ону храну и пиће до којих су могли могу доћи и једноставно уживали у узајамној физичкој блискости – у свођењу живота на најелементарније изразе и покрете тијела. Одлазили су на дуга путовања аутомобилом, десетине хиљада њих, на своје колективне рок фестивале, активно увећавајући свој его учешћем у радио-телевизијским збивањима, намјерно гасећи свијест дрогама и електрично појачаном наркоманском музиком. И тако, упркос свом гесту побуне против етаблираних добара цивилизације, млади су заправо постали зависни од њених најдекадентнијих масовних производа, што је, сложићемо се, недвосмислено чисто технички примитивизам. Сводећи свој свијет на низ смушених догађања, они су призивали коначни „Хепенинг“ против којег су наводно протествовали.

И сам Тешић је с великим одушевљењем учествовао у антиратним протестима заговарајући идеју пацифизма која је потекла од Л.Н. Толстоја, наивно вјерујући да је реакција младих, чинећи својеврсну задњу линију одбране у настојању да обнове свој

идентитет и свој рођени животни план, била довољно јака да доведе до реконструисања америчке владајуће идеологије, њених институционалних структура и њених идеалних личности. На жалост, та негативна реакција на структуру моћи била је условљена дјелимично самим оним снагама против којих је реаговала, баш као у афоризму: „Човјек постаје сликом и приликом ствари коју мрзи“, и већ је био у опасности да постане негативни систем моћи, једнако тако самовољан и апсолутан.

Но, Тешић је одлучио задржати извјесну дистанцу у односу на тада све жешће протесте, видјевши у њима многе исте симптоме патолошке агресије и френетичног динамизма који представљају обиљежја тријумфа титанске технике. Што је започело као контракултура у односу на доминантну културу и структуру моћи, претворило се у свјесно поништавање и разградњу сваке организоване структуре (универзитета), сваког објективног критеријума, сваког рационалног усмјерења.<sup>30</sup> Укратко речено, у култ антиживота односно у контракултуру прекомјерне стимулације и прекомјерног узбуђивања, како би се постигла симулација живота. Својим наркотицима и халуциногеним средствима, електрично појачаним звуковима, стробоскопским свијетлом и летовима из никуда у нигдје, модерна технологија помогла је продору контракултуре која управо својим нередом дивно служи стабилизацији система моћи.

Насупрот том мултимедијском делиријуму стајали су интелегентни и емоционално здрави, виталнији креатори и учесници контракултуре, сабрани у будним, бистрим и артикулисаним људским бићима која су у потпуности и свјесно владали својим способностима, спремним да према ријечима дријевне атинске заклетве ефеба дјелују „голоруки или уз помоћ свих“.<sup>31</sup> Такви људи су свакако били Артур Милер, Курт Вонегат, Стив Тешић и Мартин Лутер Кинг. Иако успјешан сценариста и у то вријеме нашироко слављена звијезда холивудског филма, Тешић је одустао од каријере сценаристе и окренуо се писању драма. Свједочећи друштвеним, културним, моралним и еколошким метаморфозама које су се збивале у Америци седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година XX вијека, Тешић је уочио да су ти преображаји силом инерције или моћи навике

---

<sup>30</sup> Више о овоме видјети у студији Алана Блума *The Closing of the American Mind* (1987), гдје он износи, између осталог, језиви коментар о вишем образовању у Америци: о његовој сувопарности и дехуманизованости, о његовој јаловој и претјераној специјализацији, о његовој равнодушности за људске вриједности и потребе које не служе, не подупиру или не ласкају естаблишменту.

<sup>31</sup> Ријеч „ефеб“ античкој Грчкој означавала је регруте који су полагали обавезујућу заклетву прије одласка у рат – да ће осветлати образ домовини и да неће напустити саборце на бојном пољу. Ефебе помиње и Јован Дучић у дјелу *Благо Цара Радована*.

резултирали морално-духовном кризом која је захватила три димензије човјекове егзистенције: личну, друштвену и политичку. Људи су расправљали бомбама које нијесу доказивале ништа о предмету спора. Дријемали су у црквама које су исто толико биле без вјерника колико и без вјере. Из ноћи у ноћ слушали су на радију и телевизији несувислу буку, заглуљујућу какофонију музика свих стољећа, испрекидану емфатичним и узнемиравајућим рекламама средстава за умирење. Гњечили су се у исцрпљујућим, хаотичним и смрдљивим градовима, мегалополисима који су се претварали у некрополисе. Свуда је умјетник био мање плаћен од оних који су га користили, систематски су биле преокренуте све љествице вриједности. Сви су били против рата и сви су пристали да га воде под паролом „слободе“, док су држава и бирократија и технократија свакодневно умножавале своје моћи. У тишини лабораторија помно су припремана масовна крвопролића. Сви су државници понављали исте блјутаве, сенилне и махните фразе за које се знало да су лажне. Политика је постала слабоумна, привреда без надзора и реда, морал у потпуном расулу, а народ је живио од Холивуда као што је раније живио од религије. Под маском технолошког прогреса, агенти комплекса моћ-новац, због финансијског профита и због властите заштите, сматрали су својом обавезом избрисати сваки траг једне хуманије прошлости. Мисија је умјетника, сматрао је Тешић, да препозна одакле вријеба опасност и пружи отпор, који је императиван, таквим мутацијама, с циљем људске и еколошке равнотеже. Или, у контексту америчке готово механичке склоности моралним софизмима који бришу категорије моралности и савјести, претварајући гријехе почињене у рату против Вијетнама у поамну врлину, вртоглавицу лажне невиности, у одушевљење рушилачком снагом: задатак је умјетника да опази врх ђаволовог зашиљеног уха – управо у тренутку када се гријех више таквим не признаје и када га Америка жели оправдати. Овај магијски менталитет – који је путем духовне индукције настојао појединца (то јест цјелокупну нацију) лишити осјећаја моралне одговорности, дакле осјећаја кулпабилитета, те трагања за истином, Тешић је нарочито критиковао не само у својим драмама већ и есејима, које је интензивно почео да пише након безумних агресија америчке војске на босанске Србе.

Прије него наставимо са разматрањем Тешићеве субверзиве драмске умјетности, осврнућемо се на традицију критичара културе доминације која је Тешићу отворила врата перцепције. Наиме, иако је процес деколонизације широм земаља трећег свијета (Алжир,

Индонезија, Ирска, земље на афричком континенту) у XX вијеку лишио Британију и друге империјалистичке силе колонијалних територија, колонијални ставови и данас настављају да живе, али под помодним политички коректним термином – „демократски империјализам.“ Они живе у концепту модернизације који је само продужетак бинарних опозиција „цивилизован“ (то јест модернизовани) – „нецивилизован“ (то јест немодернизовани). Срж културне дипломатије САД-а и западне Европе чине и данас процеси категоријалног искључивања раса и народа из „система нормалности“ и наметање евроцентричне норме као универзалног критеријума. Дејство таквих дубоко укоријењених стереотипа погубно је и по оне који су их и успоставили и одњеговали, што је изузетно показао Еме Сезер у својој *Расправи о колонијализму*.<sup>32</sup>

Сезерово запажање да је капитализам, са инхерентном тенденцијом креирања односа доминације и потчињавања, заправо латентни колонијализам дијелио је и Стив Тешић, кога је дјетиња наивна вјера у амерички сан и Америку као највећу демократску земљу на планети држала све до 1990. године, када је Америка на свом злочиначком конту имала позамашан број геноцидних војних похода: Вијетнам, Чиле, Никарагва, Панама, Гватемала, Ирак. Тада је наш аутор постао горко свјестан свих противурјечности америчког „демократског“ система и нахерене конструкције његове етике која сеже не даље од бојевих глава, војног и економског потенцијала. Кроз бављење умјетношћу спознао је и да су предрасуде, разни облици дискриминације и процеси одређивања појединаца, раса и народа у манихејским појмовима „вриједни“ и „невриједни“<sup>33</sup>, „бијели“ и „црни“ наставили да се примјењују у савременој Америци с једнаком упорношћу као и на почетку њене злочиначке историје, када су САД, помоћу запаљиве реторике прожете тобожњом хришћанском етичношћу, „биле у стању да истребе индијанску расу (...) без нарушавања иједног величанственог принципа моралности пред очима света.“<sup>34</sup> Данашња

---

<sup>32</sup> Видјети: Aime Césaire, *Discourse on Colonialism*, New York: Monthly Review Press, 2001.

<sup>33</sup> „Нигеризација, не само милосрђе и љубав према ближњем, почиње од куће“ – гласи наслов једног од Тешићевих есеја у којима се осјећа опхрваност разочарањем и тежина бијеса због америчког жигосања као „субхуманих бића“ и „црња“ свих оних који им се супротставе, или су другачији. У ту категорију спадају: „Афроамеричке црње, црвене „црње“ из индијанских ратова, мексичке црње из мексичког рата, вијетнамске црње, ирачке црње, кубанске црње, српске црње.“ Сви Тешићеве есеји могу се читати на интернету.

<sup>34</sup> Ноам Чомски у својој књизи *Неуспеле државе* цитира ријечи француског политичког теоретичара и историчара Алексиса де Токвила. Више о томе види у: Ноам Чомски, *Неуспеле државе*, прев. Мирко Бижић, Рубикон, Нови Сад, Беокига, Београд, 2010, стр. 8, 9.

Америка, каже Курт Вонегат, има исто онолико везе са демократијом колико су Европљани имали везе са хришћанством.

Лицемјерје спољне политике земаља Запада и безочно брисање етичке санкције омогућили су им да неометано прозводе грађанске ратове по свијету зарад политичких и економских циљева. Када је на ред дошла да буде разорена Југославија, Тешић је инстинктивно устао у одбрану српског народа, жустро се супротстављајући једноумљу западних медија који су, захваљујући баснословним сумама долара уложеним у кампању демонизације Срба, звјерске злочине за вријеме грађанског приписали Србима. Опхрван тугом и бијесом у исти мах, Тешић је резигнирано писао у тексту под насловом „Размислите о слједећем“:

Хана Арендт, експерт за тоталитарне режиме и тоталитарне начине размишљања, одавно нас је упозорила да може доћи вријеме када не само да ће се филозофске истине сматрати небитним, већ и чињеничне истине: имена и датуми, ко је шта и коме урадио, ко је био жртва а ко агресор више неће бити важно као чињеница и замијениће се мишљењима. Чини се да смо дошли у такво вријеме и баш тако поступили и то не у некој тоталитарној држави већ у слободној држави са слободним медијима. Догађаји у свијету се више не просуђују на основу снажних доказа или непристрасно. Чак и нормални новинарски стандарди покушавања, пуког настојања да се дође до цјеловите приче, одбачени су као сувише тешки и досадни и превише захтјевни. Оно што је замијенило традицију трагања за истином, и филозофском и чињеничном, јесте нека врста претјераног поједностављивања, као из ТВ сапуница, на добре и лоше момке, достојне и недостојне жртве. Бавити се стварима на овај начин чини да се прави догађаји не рачунају ни за шта и да немају никакву суштинску важност у одлучивању ко је у праву а ко није у одређеном конфликту. Сада је то постало питање тога ко се чини да је у праву, ко нас, по нашем мишљењу, гане да имамо одређене симпатије према њему. Масовне медије обликују те симпатије док професионалци из фирми за односе са јавношћу обликују саме масовне медије, на тај начин радећи у име својих клијената тако да се реалност двоструко умањује док стигне до нас. „Селективна виктимологија“ је бизнис у развоју, како је то истакао Николас А. Ставрос у свом есеју „Балкански шкрипац и западни одговор“. Односи са јавношћу и лобирани рачуни оштећених етничких клијената су постали уносан посао у Вашингтону. („Mediterranean Quaterly“, Winter, 1993) (...) Немогуће је да се српски народ и српска нација



боре у овом огавном медијском рату који се води против њих из једноставног разлога што су их амерички медији обележили као интернационалне отпаднике и што им је америчка влада наметнула санкције тако да ниједна моћна фирма за односе са јавношћу не жели да их узме за клијенте. Не би било добро за пословни имиџ ових фирми да то ураде јер њихов посао је, на крају крајева, представа, а не чињеница или било каква истина. Уколико би се права истина касније открила, након тога што је слика о једном народа већ нарушена, након што је штета учињена, сасвим је у реду. Порицања немају никакво значење у садашњем времену, то сви сада схватамо. Потребно је више деценија да би се исправила убиства карактера једне нације или појединца када се једном десе. У класичном примјеру грешке у логици коју је Аристотел назвао „заблуда онога што слиједи“, Србија и Срби су схваћени као зликовци јер штампа говори да се они понашају као ниткови, а штампа говори да се они понашају као ниткови јер су Србија и Срби зликовци. То што овакав начин расуђивања иде у круг изгледа као шала док не размотримо да су многе мањине у овој држави (САД) жртве имиџа једне такве „заблуде оног што слиједи“. Црнци, хомосексуалци, Индијанци старосједеоци, жене, сви се третирају као инфериорни јер они јесу инфериорни. То иде у круг без потребе за било каквим доказом јер је оваква митологија постала сама по себи очигледна.<sup>35</sup>

Толико о храбрости западњака да истини погледају у очи. Није ли она „мрачна“ и „превише симболична“ како су се прибојавали ревносни критичари када су одбијали да објаве Тешићеве текстове. Као што каже Александар Петровић,

„није ли истина бездан без краја, тачка без повратка, непоновљива, суштински несхватљива, и могло би се рећи некоректна? Критичари који не желе да се макну ни за милиметар, да истина не би зурела у њих, чувају огледало желећи да убиједо да су одрази у њему вјернији и важнији од живота. Отуда и немају смисао за истину, већ за опсесију одраза, игру са сопственом сенком. Лаж је увек критички уподобљена, бескрајно спремна на све. О томе пише Платон у седмој књизи *Државе* описујући заточенике опсећене игром сенки по зиду. Пише наравно узалудно, то и сам зна, јер пећински људи управо усавршавање одраза сматрају једином истином вредном пажње.“<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Види Тешићев есеј “Consider the following” који је доступан преко портала [www.sprska-mreza.com](http://www.sprska-mreza.com).

<sup>36</sup> Види чланак Александра Петровића „Човек који је разбио огледало“ у: *Наслеђе*, година VI, број 12, ФИЛУМ, 2009, стр. 53-67.

То препознајемо у истој оној реторичкој традицији пећинског западноевропско-америчког човјека која с лакоћом оправдава и тривијализује српске жртве геноцидног НАТО похода на Југославију 1999. године. Тако је овом „хуманитарном“ НАТО интервенцијом отпочела и практична примјена идеологије такозване хуманитарне револуције, односно, по ријечима Ноама Чомског – милитаристичког хуманизма којем је циљ био уништавање не само српског народа већ и српске културе.

У својој одлучној борби против владајуће политичке реторике на Западу и медијског харангирања српског народа као геноцидног, Тешић је наишао на жестоку цензуру. Ове су процедуре, наравно, оправдане у вријеме рата. Демократско друштво се мора штитити, као и свако друго. Оно се чак мора боље од других организовати у вријеме мира, не само зарад своје сигурности, већ и зарад „заједничког добра“. Али, дисиденти ће бити класирани, етикетирани, процјењивани, прошлост ће им бити истражена све до утробе њихових мајки, биће накинђурени редним бројем и лишени права да трагају за истином и казују је.<sup>37</sup> Ниједан Тешићев текст о грађанском рату у Југославији амерички медији нијесу објавили. Сва душевна драма у Тешићевом животу происходила је из побуне његове немоћне личности против дехуманизујућег поретка ствари и разарајућег дејства политике глобализације која је опасно пријетила да прогута његову домовину, Југославију. Величина његовог духа изражава се управо у страствености и искрености доживљавања те драме која му је напосљетку и одузела живот. Првог јула 1996. године срце му је препукло.<sup>38</sup> Милерова и Тешићева судбина „прогоњених птица које не могу да пјевају“ подсећа да је Кафкин роман *Процес*, то јест на његову причу о Полицији која је велики мит нашега доба. Кафка нам у овом роману даје причу о банкарском службенику који је оптужен за неку неодређену кривицу и који се исцрпљује у узалудним напорима да дође до Судије и упозна његов закон. Осуђен је на смрт, без права на жалбу, упркос подршци надриадвоката, некакве врсте свјештеника, који тобоже познаје Судију, али на суду на стоји много боље од свога штићеника. Тврдимо да ђаво има све изгледе да игра своју игру свуда тамо гдје ишчезава смисао, гдје организација која је изгубила главу

---

<sup>37</sup> „Лов на вјештице“ из ере макартизма, чија је жртва био Тешићев савременик Артур Милер, није заобишао ни самог Тешића и његову породицу. Наиме, и њих су прогањали као комунистичке шпијуне када су емигрирали у Америку 1957. године.

<sup>38</sup> О цензури којој је Стив Тешић био изложен говори његова сестра Нађа у свом тексту “Remembering my brother, another victim of US deadly disorder.” Она нови свјетски поредак назива најновијом формом Фашизма. Текст Нађе Тешић се може читати на интернету.

почиње да функционише против креативних људи, а да нико више не може ништа против тога.

О духу империјализма који и данас производи бројне ратове и сукобе под плаштом хуманитарности са силом као главним оруђем, и који чини језгро поробљивачке културне дипломатије и спољне политике Запада (САД) језгровито свједочи и Ноам Чомски, политички активиста, филозоф, писац и професор лингвистике, у својој књизи *Неуспеле државе*. Дубоко забринут због све мањих изгледа за опстанак људске врсте, Ноам Чомски упозорава на три реалне опасности које могу довести до уништења човјечанства, до „скоре апокалипсе.“ То су: *нуклеарни рат, еколошка катаклизма и понашање владе водеће свјетске хегемонистичке силе* чија политика функционише попут катализатора и убрзава, тј. повећава могућност ове двије катастрофе. У стилу Адолфа Хитлера који је себе прогласио за божанског мисионара и њемачког спасиоца, САД, помоћу хришћанске етике, започињу „хуманитарне“ ратове по својој вољи свуда по свијету правдајући их већ одавно увреженом доктрином „преемптивне самоодбране“. Помоћу те доктрине, којом су себе искључиле из моралне и хумане обавезе поштовања међународног права и правила свјетског поретка, САД су, као највећа самопрокламована демократска земља, погазиле на само „принцип универзалности који спада у основне моралне аксиоме“, већ су одавно већ на путу да затру и потоњи траг „историјских вриједности: једнакости, слободарства и истинске демократије.“ Чомски нарочито замјера западној интелектуалној култури због волшебног поништавања принципа универзалности („да морамо примењивати исте стандарде према себи као и према другима“) и оправдано је назива лицемјерном. (Чомски 2010: 5-7) Како се плодови те културе огледају су изразитом степену моралне инсуфицијенције у сваком погледу, криза у савременом свијету може се посматрати понајвише као посљедица доминације моралног релативизма и моралног нихилизма, у оквиру којих су поништени универзални морални ослонци који би људе обавезивали на човјечност у њиховом понашању. Несумњиво је да живимо у ери рашчовјеченог прогреса у којој је све могуће и све дозвољено. Пророчанство Достојевског се обистинило: *када ништа више не буде неморално, све ће бити дозвољено, чак и антропофагија*. Они који имају већу моћ, имају, односно себи прибављају и већа права. Ни опстанак људског рода, па ни живота као таквог, више није светиња. Луис Мамфорд у *Миту о машини* помиње профетску студију Родерика Сајденберга *Постисторијски човјек* (1950) у којој овај аутор

даје слику човјека у будућности као безумног створења које ће бити иронијски ултимативни производ еволуције, остварен путем хипертрофије човјековог доминантног обиљежја – његове интелигенције:

Како су наука и техника напредовале, истиче Сајденберг, 'једино се човјек појављивао као неурачунљив и непредвидљив ентитет у једном иначе лако обрадивом универзуму'. Ако наука 'захтијева од човјека да и себе посматра објективно, као битни дио свог властитог система, и он је морао постати подложен техничким прорачунима'.

Таква ситуација постаће временом неподношљива, кад се једном интелигенција својом властитом логиком окрене против самог људског организма. Укратко, велико изненађење које се већ види у тоталитарном тријумфу научне мегатехнике, није ништа мање него човјеково кротко подвргавање антиљудским инструментима што их је створио човјеков властити ум. Али тај чин мора донијети са собом своју властиту Немезу: одсијецање чистог интелекта од свих његових саморегулативних, самозаштитних органских извора, јер је оно јединствено својство које се не да превести у никакав програмирани аутомат – живот сам. (Mumford 1970: 445)

Но, вратимо се Чомском. Промишљање о савременом свијету који себе назива демократским нагони Чомског (као и све остале ангажоване умјетнике-активисте) да преиспита преовлађујућу концепцију демократије на којој почива политика САД-а, и улогу коју медији играју у одржавању и очувању „демократских“ механизма моћи кроз контролу свијести јавности и средстава дезинформисања. Наиме, Чомски супротставља двије концепције демократије. „Једна концепција демократије сматра да је демократско друштво оно у којем јавност има средства да на неки смислен начин учествује у решавању властитих послова, а средства информисања су отворена и слободна (...) Алтернативна концепција демократије је она у којој јавност мора бити спречена да управља властитим пословима, а средства информисања морају бити држана под строгим и тесном контролом.“ „Алтернативна концепција демократије“, која преовладава у савременој америчкој политици, у бити је репресивна и ауторитарна у њеном односу према људском бићу. У таквом систему јавност/друштво бива опажено као „заблудјело крдо“ које, када се

побуни и устане против тираније и угрожавања својих базичних људских права, нужно производи „кризу демократије“ и стога мора бити „потиснуто назад у апатију, послушност и пасивност која је њено правилно стање.“ Чак и свако супротстављање сили и насиљу такав систем рационализује као болест, што је и био случај нпр. са противљењем великог броја људи рату у Вијетнаму.<sup>39</sup> „Вијетнамски синдром, појам који је почео да се појављује око 1970. године, заправо је био повремено и бивао дефинисан. Интелектуалац из времена Реганове владавине Норман Подхорец дефинисао га је као „болесне инхибиције против употребе војне силе“. Код великог дела јавности постојале су ове болесне инхибиције против насиља. Људи једноставно не схватају зашто бисмо требали да мучимо и убијамо људе унаоколо и бацамо на њих тепих бомбе. Веома је опасно за популацију да је надвладају ове болесне инхибиције, као што је Гебелс схватио (...).“ (Чомски 2008: 27, 28) „Заблудјело крдо“ се мора припитомити путем његове маргинализације и атомизације како би се предуприједио сваки његов покушај да се уједини и артикулише своју вољу. Дисидентска мисао је опасна и неподобна и стога мора бити угушена. У том погледу од пресудне је улоге један метод који чини „есенцију“ данашње демократије – „инжењеринг повиновања“.<sup>40</sup> (Повиновање схватамо у смислу ирационалне вјере у нешто као истинито само зато што неки ауторитет тако каже). „Упркос свему овоме, дисидентска култура је преживела“ – оптимистичан је Чомски, а његово виђење дијеле и бројни ангажовани умјетници широм планете.

У овом тренутку када се један од најтежих симптома болести америчког система састоји се у томе да америчка привреда у цјелини почива на производњи оружја (а отуда и на издржавању одбрамбене организације) као и на принципу максималне потрошње, када је појединац је претворен у потпуно пасивног потрошача и тиме заглупљен, док му бирократија појачава осјећање немоћи, а умјетност вулгаризована до непрепознатљивости, нијесмо ли, дакле, суочени са једном трагичном, нерјешивом дилемом? Одговори на ово питање су различити. На једној страни су они који ово ново друштво којим управља „мегамашина“ сматрају неизбјежним те стога и не виде разлог да се споре око његових

---

<sup>39</sup> Истински Хришћанин и борац против расне дискриминације и за једнакост свих људи у САД, Мартин Лутер Кинг Млађи, убијен је 4. Априла 1968. године, тачно годину дана након што је одржао свој чувени говор *Beyond Vietnam* о противљењу рату у Вијетнаму. Његов говор се може слушати и читати на интернету.

<sup>40</sup> Ваља погледати канадски документарни филм о Ноаму Чомском *Manufacturing Consent – Thought control in a democratic society*. Филм се може гледати на интернету.

предности. Истина, они га чак посматрају са лагодном благонаклоношћу (Збигњев Бжежински). На супротној страни су велики умјетници-активисти чији су животи и дјела револуционарни јер се по својој суштини налазе у конфликту са друштвом овога времена. Они веома увјерљиво описују ново друштво којем човјек хита у сусрет и његов разарајући утицај на њега. Они виде авет у свој њеној застрашујућој нечовјечности. Данашњи умјетници-активисти нијесу више безопасне „дворске луде“ и „људи са стране“, чија умјетност допире само до ушушканих и индиферентних образованих класа, већ умјетници који своју умјетност *преводе у политичко* како би се повезали са потлаченима и беспомоћнима и омогућили им да „перципирају контрадикторности“ унутар система, постану свјесни егзистирајуће стварности и алтернатива њеног побољшавања, и помогли им да ту стварност промијене. Таква врста посвијећености вођена је искуством сапатње, емпатије и братске љубави.

Један такав умјетник је свакако револуционарни британски драмски писац и активиста, Харолд Пинтер, који је у својој антологијској Нобеловој бесједи *Умјетност, Истина и политика (Art, Truth and Politics, 2005)* устврдио САД нијесу ни оличење нити водиља демократије у свијету већ водећа држава у спровођењу међународног тероризма. Захваљујући свом развијеном историјском чулу (чија се генеза може пратити кроз читав његов драмски опус) које му омогућује да с јасновиђењем сагледа америчку улогу у ширењу и подстрекавању међународног тероризма, Пинтер набраја све америчке злочине од Другог свјетског рата наовамо. „САД су подржавале и у многим случајевима створиле сваку десничарску војну диктатуру у свијету након Другог свјетског рата. Говорим о Индонезији, Грчкој, Уругвају, Бразилу, Парагвају, Хаитију, Турској, Филипинима, Гватемали, Ел Салвадору, и наравно, Чилеу. Ужас који су САД проузроковале Чилеу 1973. године никада се не може избрисати и никада се не може опростити.“<sup>41</sup> Истину о овим злочинима тешко је сазнати, схватио је он, због све жустријег и конзистентнијег наметања „лажне свијести“ и све дебље и непрозирније „таписерије лажи“ коју плету средства

---

<sup>41</sup> Аријел Дорфман, чилеански ангажовани умјетник, након што је Генерал Пиноче, уз подршку САД, 1973. године насилно свргнуо демократски изабрану социјалистичку владу Салвадора Аљенде, у чијој је влади Дорфман био савјетник за културу, отишао је у изгнанство. Аљенде је током тог пуча убијен. Посебно је важно напоменути природну везу која постоји између Дорфмана и Пинтера којем је, у знак захвалности за утицај у његовом формирању као писца-активисте, посветио своју драму *Death and the Maiden* (1990). Дорфман се у својим есејима стално враћа Пинтеру, вриједи прочитати његов чланак о Пинтеру *The world that Harold Pinter Unlocked* објављеном у Вашингтон посту 27. децембра 2008. године. Чланак се може читати на интернету.

информисања, то јест дезинформисања, како би се обезбиједило бесконачно одржавање моћи. Узроке кризе критичке свијести Пинтер идентификује у „ерозији језика слободе“ што посљедично повлачи за собом пораз интелигенције и воље: „Рекао бих да је главни узрок за овакво стање ствари то што је током последњих четрдесет година наше размишљање упало у замку шупљих језичких структура, устајале, мртве, али бескрајно успешне реторике.“ (Пинтер 2002: 217) Као и Пинтер, и Милер и Тешић сматрају да је људски језик у *празном ходу*. Што више људи говоре, то се мање разумију. Једино су у смрти сви сагласни. Друга половина двадесетог стољећа својеврсни је *вербални кошмар, махнита какофонија*. Говори се више него што се икада говорило. Пише се него што се икада писало. Радио станице и телевизија не могу ћутати ни васцијели дан ни ноћ, гдје ријеч почиње у одређену секунду, свеједно да ли има слушалаца или гледалаца. Ово је вријеме у којем се ријечи троше брже него у било ком другом стољећу историје, вријеме велике проституције ријечи која је требало да буде мјера истинитог и о којој Јеванђеље каже да је у свом извору „живот и свијетло људи“. Ето шта је начињено од ријечи, истина је пала ниже од лажи, хоћемо рећи у безначајност. Ђаво, као велики конфузиониста, ништа толико не воли као ласкаву двосмисленост, брујање бирократског језика; када је човјек заглупљен говором, ђаво је романтик који му шапуће да је *неизрециво* можда истинитије од јасне и гласне ријечи. Он зна да правећи збрку у људском језику, уништава и саму заједницу. Зна да уништавајући друштвена уређења, убрзава збрку људског језика. Зна да се људи могу ангажовати и заложити једино помоћу јасне и гласне ријечи, и да извртањем и унижавањем смисла ријечи, уништава и саму основу човјекове вјере. Он зна да се свуда тамо гдје се „попу каже поп, бобу боб“, зло повлачи и губи свој сјај; зато је исмислио језик дипломата и његову безумну стидљивост. Зна да човјека ништа на свијету не може ућуткати, сада када има радио и телевизију, и он се увлачи у сваки микрофон и звучник. Напосљетку, он је тај који организује ову вербалну инфлацију. То је оно што је Тешић назвао ером *пост-истине*. Ријечи више немају „покриће“ у дјелима, и ђаво се нада, не без разлога, да ће оне боље и од најгорих тиранија привести крају пометњу човјековог моралног осјећања.“<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Пинтер, чији смо цитат узели као мото за ово поглавље, даје и своју идеју мисије умјетника – активисте која састоји се у разбијању огледала, привида који нас може завести да повјерујемо у лаж: „Када погледате у огледало, помислимо да је слика коју видимо тачна. Али, помјеримо ли се и за милиметар, слика постаје другачија. Уствари гледамо у бескрајни низ одраза. Понекад, пак, писац мора да разбије огледало – јер с ону

Након Вијетнама живот у Америци је, по Тешићу, не само био подређен систематском лишавању сваке етичке садржине, већ је својом циничношћу био усмјерен да уништи сваки разговор о етици, било у рату или у миру, на било ком мјесту и у било које вријеме. Америка се и даље налазила у истом магијском менталитету, сматрао је Тешић. Истина, свеколико зло настаје из човјекове жеље да побјегне како не би себи признао да је одговоран, било да жури да се скрије међу стабла, са биједном надом да га Бог ту не види, било пак да се пење у облаке или, обрнуто, да тоне у анималну тупост. Било да одлази да се скрије у масе или у неизмјерно, било да вјерује науци или залази у окултизам, данашњи човјек показује сталну и мазохистичку наклоност к неодговорности. Све му служи као алиби, све му је добро да докаже како није био, да није он, да не може ништа. Његова му наука каже: теби је било одређено, није то твоја кривица; а његова му страст шапуће: то је било животно, нема кривице. Они психолози (Фројд, Павлов, Скинер, Вотсон) који човјека предочавају као мјешавину ендокриних жлијезда, ензима и витамина, никако да схвате да морални суд има смисла, и да личност постоји као једна цјелина, аутономна и, истовремено, одговорна. Зло или гријех у њиховим очима нијесу ништа друго до учинци акутног или хроничног поремећаја у режиму унутрашњег лучења. Чудновата неуроza модерног западњачког човјека. Несумњиви сумрак ума. Препознајемо лако у томе ђаволове прсте. „Антихристовски моменат“, како вели Хамваш, „ми смо природна бића – нема греха – нема кварења бивства – нема одговорности једних за друге – нема савести – нема исправљања – нема дуговања – нема одговорности – нема искупљења – живот постоји ради уживања (...) Опет, као што је било, постоји грех и казна, не Бог, него тамна и подла власт“ (Хамваш 2012б: 129) Има ли ишта бједније од настојања да се понашање и моралне одлуке једне цјелине објасне описом функционисања некаквих њених дјелова, управо оних што су увијек били посљедњи откривени? Ко човјеку доказује да његове жлијезде одређују више него што он на њих утиче? Неки господин има opak карактер: можемо рећи да га таквим чини његова болесна јетра, али не треба заборавити и

---

страну огледала истина зури у нас.” Види Пинтерово предавање *Nobel Prize Speech - Art, truth and politics* које је одржао 2005. године поводом добијања Нобелове награде за књижевност. Важно је напоменути и везу која постоји, осим са Дорфманом, и између Пинтера и Пабла Неруде (1904-1973), чилеанског пјесника-активисте који је такође био жртва прогона репресивног режима. У својој Нобеловој бесједи Пинтер цитира дио из Нерудине пјесме “I’m explaining a few things” за коју каже да је цитира зато што „нигдје у савременој поезији није прочитао толико моћну инстинктивну дескрипцију бомбардовања цивила.“ Пинтерово предавање/бесједа може се гледати и читати на интернету.



да превелики бијес исто тако штети његовој јетри. Ко је први почео? Човјек или његова јетра?<sup>43</sup>

Тешићева одлука да се поново посвети писању драма може се објаснити тезом да се човјеково постојање, у свим његовим димензијама, можда понајбоље може разумјети помоћу театра, као драму која се развија кроз радњу. У овоме је много добио од Чехова. У свом позоришту свијета човјек је наизмјенично и архитекта и сценограф, режисер и помоћни сценски радник, драмски писац и гледалац, а изнад свега је глумац чији је цијели живот од супстанције од које су саткани снови. Осим тога, толико је обликован природом позорнице, улогама које преузима, радњама које предузима, да сваки аспект драме посједује суштину и задобија неку мјеру смисла. Схватање Бертолда Брехта по коме је цјелокупни театар политичке природе, односно са чврстом политичком основом, а под *политичким* подразумијева то да је *хуман и социјалан* у својој интеракцији, засигурно је пронашло свој израз у драмама и умјетничким идејама Стива Тешића. За Тешића је театар мјесто вјере гдје је могућа *ренесанса људске психе и спиритуалности*, онај домен слободе одакле човјек може из маште, а не догме, доводити под сумњу преовладавајуће вриједности и антиживотне праксе, на тај начин одбијајући да се прилагоди неправедном систему моћи. Тешић је сматрао да *вјера*, схваћена не као вјеровање у одређене идеје (премда, наравно, може бити и то) већ као *унутарња оријентација, став, својство интелекта*, просвјетљава ум умјетника и измјењује га, творећи тако темељ његовог интегритета заснованог на властитом искуству, а не на подређивању ауторитету који налаже одређено вјеровање. Без такве вјере, умјетник је, недвосмислено, биће са суженом свијешћу и ограниченим искуством.

Процесима кварења бивства унутар којих се живот грчи у све мање кругове и све уже перспективе, по Тешићу, кумују животни облици демонизма: капитализам, сцијентифизам, рационализам, антиумјетност, политичка власт и клер, које он раскринкава у својим комадима желећи да, као и сам Артур Милер, очува концепт бесмртне, универзалне човјечности и покаже како *темељ бивства* није моћ нити борба за

---

<sup>43</sup> Сам је Фројд психоаналитичаре обиљежио као непоправљиве „механицисте и материјалисте“. Више о редукционистичкој психологији види у дјелима Виктора Франкла *The Unheard Cry for Meaning: Psychotherapy and Humanism* (1978) и *The Unconscious God: Psychotherapy and Theology* (1977). Франкл на једном мјесту каже: „Што се мене тиче – нијесам спреман живјети ради својих реакцијских облика нити сам спреман умријети ради својих одбрамбених механизма.“ (Frankl 1978: 17)

опстанак, већ *љубав*. Владајући је рационализам, дакле, сцијентифизам, могао произвести борбене авионе у големом броју и тако изаћи на крај с Хитлером. Међутим, неће моћи спријечити предстојеће множење нових симптома исте неурозе. По Тешићу, ући ћемо у раздобље абнормалних религија. Или, како говори једна велика индијска легенда, у раздобље множења чудовишта.<sup>44</sup> Под клером Тешић је разумијевао организацију свјештенства, бирократизовану псеудо-цркву, вођену бездушним инстинктом власти, која је

свесно и због световног интереса, злонамерно, сасвим поуздано починила читав низ фалсификата због моћи. Текст Јеванђеља је на веома много места преиначен, много текста је испуштено, а још више дометнуто. Управо због тога мању грешку чине оне модерне критике Светог писма, у току отприлике две стотине година, које тако грубо харају по Јеванђељу. Веће су починили они који су у првим вековима по налогу одређених моћних група испуштали опасна места и за интересе истих група убацивали пријатне реченице како би имали на шта да се позивају. (Хамваш 2012б: 98)

Отуда клер као власт, чија је савјест лоша, вазда објављује рат дјелатности слободног духа и свјетлости ума, спречавајући људе да изграде заједницу и изворни, примордијални природни поредак бивства утемељен на љубави. Тешић је интуитивно осјећао да, без љубави, судбина човјека виси о танкој власи косе изнад проблематичне тамне провалије, и кроз своје позне драме настојао је пробудити човјека из тамног лудила безличности у које га гура „безлични погон који спречава срастање заједнице, слепа луцидност која себе сматра паметнијом од ума и бесрамна глад за животом која не жели друго до да у свему ужива.“ (Намваš 1994: 112). Инспирисан Толстојем и Достојевским, Тешић је учио да нарушавањем мјере – која је ствар човјекове одговорности – човјек почиње да живи наглавачке. Као што каже Хамваш,

Мера. Одређено је колико ко сме да задржи од знања, талента, среће, радости. Постоји граница докле се сме. Све до те границе заиста може бити моје, и по својој вољи могу да се шетам обалом мора. До одређене границе смем да останем сам; преко границе је забрањено да останем сам. Оно што је преко мере морам да поделим. (...) Али ако богатство, знање,

---

<sup>44</sup> Види: В. Г. Ерман – Е. Н. Темкин, *Митови древне Индије*, Admiral Books, Београд, 2011.

таленат, уживање пређе меру и ја га задржим за себе, бићу као краљ који у својој соби једе сам. (...) Злато у мени ће се претворити у блато, света светлост у проклетство и уживање у смрт. (...)

Мера: доведе се сме. Што је преко тога забрањено је. Сакрална трезвеност води рачуна о нарушавању мере и још никога није било ко није морао да плати због нарушавања. У етици свакодневице прети опасност аутизма. Радости и добра дозвољени су свакоме, али ако се усудим да више тутнем у џеп него што је заиста моје, безимене силе скривена добра претварају у љуте гује, а оне уништавају чак и оно што је мој слободни део и што припада мени. Нема човека који за то не зна. (Хамваш 2012а: 199, 200)

Тешић је то знао и на питање о постојању равнотеже између духовних и материјалних вриједности у Америци и лагумима људске среће у „оствареној утопији“ одговорио:

Нема равнотеже. Материјално овде чини више од 90 одсто живота. Нема ни говора о некој равнотежи, то је већ свршена ствар. (...) Не видим да ли негде постоји живот са дубоким осећањем моралних идеја, али ипак, равнотежу могу да замислим. (...) Ако човек не може да буде задовољан у празној соби, то је већ симптом да никад задовољан бити неће. (...) Изгубљено је нешто у свету што човека чини срећним. И потребно је да он купи стотину ствари, да испуни ту празнину. То је сада у Америци доведено до врхунца и већ има, додуше малобројних група људи, који се буне против тога. Можда ће их бити још мање, па ће на Земљи остати само тај клоун – потрошач? Зато сам се ја овде осамио, као неки монах. Моја религија је човек. Просечни Американац, међутим, верује у капитализам. То је главна религија. (Јерemić 2008: 130, 132)

„Глад за животом“, тврди Хамваш, „настаје на тај начин што човек живи нелегитимним животом, и заправо он не добија мање, него разводњеније и празније.“ (Hamvaš 1994: 18) Ништа није фаталније него подлећи стварима. Демонска је природа ствари. Од тога је фаталније само једно – од подлијегања стварима начинити религију, то јест, поглед на свијет.

Владавина ствари у спреси је и са питањем власти. Свако ко је знао велику чињеницу заједнице и налог њене стварности, и сазрио да судјелује у сазнању Заратустре,

Сократа, Платона, Дантеа, Толстоја, Достојевског, сасвим посебан значај придаје власти. Као што вели Хамваш,

Изгледа да је власт она тачка о којој је реч. На овој тачки заједница мора да процвета, или да пропадне. Како се стиче? Ко сме? Ко треба да је преузме? Како треба да је употреби? Како је вршити? Како задржати? Подредити јој се? Злоупотребити? (...) власт је последње искушење индивидуалног живота.

Јеванђеље то зна и отворено исказује. Када је Сатана у пустињи пришао Исусу, најпре му је предложио да камење претвори у хлеб. Данашњим језиком бисмо рекли да му је за искупљење предложио економски програм, малтене принцип историјског материјализма, коначно сређивање питања хлеба, социјализам, подизање, благостања и укидање беде, глади.

Исус је то одбио. Други предлог је био опаснији: погни се на кулу и слети доле неповређен. Искушење је овде – опет говорећи данашњим језиком – прикажи своје неограничене способности, заслепи људе, јер ћеш тако моћи да придобијеш за се највећу масу.

Исус није прихватио економско благостање, нити човечанство које су заслепиле велике способности. Хтео је нешто сасвим друго: више од стомака, благостања, верника, масе, успеха, нешто више од блистања божанског дара и разметања њиме, и можда он, да тада није дошао Сатана, не би разумео себе тако јасно, брзо и коначно.

Тада је уследило коначно искушење: попели су се на планину и Сатана му рече: Ево свих народа и држава целе Земље, ако ми се поклониш, даћу их теби. Последње искушење је најопасније и најужасније: – власт. (Хамваш 2012а: 200-201)

Власт је замка коју човјеку постављају демонске силе, ђаво, прије потоњег корака. Ко се спотакне, њему је крај. Добија државе и народе Земље, али мора да служи Тами. То је власт.

Није случајно што је ђаво кушао Исуса у пустињи, јер у пустињама он увијек и обитава, у пустињама руља која су хтјела објесити и потом запалити Анђела из Тешићевог комада *На отвореном друму*, чији је топос „простор грађанског рата“, дакле, мегатехничка пустопољина, којом је наш аутор одредио димензије у оквиру које се одвија драма човјекове судбине. Ђаво, не заборавимо, пребива и у пустињи која се простира у срцу без љубави, наде и вјере.

Није добро да човјек буде сам, како каже Хамваш. Није добро ни да човјек буде свјетина – то значи опет бити сам, али сам самцат у маси. Сваки истински друштвени ред, по Тешићу, почива на заједници односно пријатељству које је однос ближњег према ближњем.

Пријатељство је чудна веза. Нема церемоније која се одвија да би саставила два пријатеља. Нема завета који се дају. Нема извода из матичне књиге рођених који се вади када се пријатељство роди. Нема ничег опипљивог. Постоји само осећај да вам је живот другачији и да је ваша способност да волите и бринете о некоме неким чудом повећана, без икаквог вашег учешћа у томе. То је као да имате мајушан стан и неко се усели код вас и уместо да стан постане претрпан и још мањи, простор се некако шири и ви откријете просторије за које никада нисте знали да их имате, док се ваш пријатељ није уселио код вас. (Jeremić 2008: 105)

Без те стварне заједнице/пријатељства, човјек више није одговоран, ни за шта и ни за кога. А без осјећања одговорности свакога према другоме уопште није могућа грађанска слобода. У америчком друштву, каже Тешић, гдје је девиза „свако за себе и Бог за све“, врхунски неред постаје неизбежан.

Нема правог реда осим у слободи. Нема слободе осим међу људима који схватају свој позив и служе му. А слободан је онај човјек који поштује слободу ближњег. Све се ту чврсто држи. *Љубав и осјећај за ближњег, одговорност и слобода* блиско су повезани; узајамно се рађају и не могу дуго опстати једно без другог. И ред се рађа из њиховог склада. Слобода је неспојива с егоизмом, безначајношћу и комбинаторичким духом, лакташтвом, опортунизмом и бијегом пред одговорностима, уображеном глупошћу и лијењошћу духа, поштовањем новца, разметљивим тоном, блефирањем и сентиментализмом – који су пука демагогија, с култом лаког и вратоломног успјеха, са страхом од јасних ријечи – укратко: са свим оним што карактерише политикантске обичаје америчке псеудодемократије и укусе њене велике публице што их кљукају и изабљују холивудска кинематографија, *celebrity* култура, лоше високотиражне књиге и публицитет.

Тешић је сматрао да садашњи напор треба да буде усмјерен к непопустљивој и јасној дефиницији идеала који једини оправдава човјекову борбу; и к трагању за

средствима остварења тог идеала, која, сама по себи, не би представљала издају својег циља. Човјек је из „лакоће својег постојања“ избрисао *смисао за трагично*, све како би се искључиво окренуо к трагању за материјалним бољитком и осредњим вриједностима. Тешић разматра данашње америчко друштво и закључује: оно заиста удовољава сваком хиру и задовољава сваку потребу – осим једну: *потребу за смислом*. Може се рећи да је америчко капиталистичко друштво чак и створило неке потребе; но, потреба за смислом остаје и даље неиспуњена – усред свег богатства и без обзира на њега. Тешић преузима Сократову методу и њоме се служи како би испитао да ли су циљеви савременог појединца само пука средства или пак садрже неки смисао, закључујући да је дошло до пометње између средстава и смисла. Да би смо потврдили ваљаност његовог закључка, осврнућемо се на смијешни амерички стрип *Снупи*<sup>45</sup> који приказује пса Снупија како се жали на осјећај бесмислености и празнине, све док се Чарли Браун не појави са здјелицом пуном псеће хране, а Снупи весело узвикне: „Ах, смисао!!!“ Храна или новац свакако јесу неопходни услови за опстанак, али они истовремено нијесу довољни услови да човјековом животу дарују смисао и тако га ослободе осјећања бесмислености и празнине. Тешић је управо страховао од тога да ће човјек, гоњен неумољивим инстинктом власти и вољом за моћ, своје хумано бивство срозати не на ниво животињског, него на ниво нечег бескрајно сложенијег и разорнијег – ниво демонског. Јер такви инстинкти грамзивости „жртвују људско за биолошки живот,“ и човјек се „не срзава на животињски ниво, него на једну врсту неуредности, не међу оштре животињске инстинкте, него у подземну тмину, и не повраћа се себи у животињском бивству, него губи своју суштину, постаје јадан, подлац, ветрогоња, нитков, чак себе самог може потпуно да изгуби. Али поред тога је још више и кобније ако човек за свој биолошки живот жртвује смисао и морал и поредак, не досеже чак ни биолошки живот, јер је то за демона карактеристично, он толико разори свет и себе самог да онај ко први мора пропасти у овом расулу јесте он сам.“ (Намваš 1994: 198)

Својим моралном тетралогијом Тешић *смисао за трагично* наново враћа у човјекову егзистенцију, тематизујући у исти мах његову *потребу за смислом* која толико означава човјека да можемо рећи да је најљудскија од свих људских потреба, те *савјест* уз коју иде паралелно и *љубав* који га воде у трагању за смислом, и на концу *човјечност* схваћену као слободу, као одговорност за властиту егзистенцију и егзистенцију Другог.

---

<sup>45</sup> У оригиналу *Peanuts*. Аутор овог популарног стрипа је Чарлс Шулц.

Укратко речено, човјек живи по правилима самотрансценденције и једино и само на такав начин постиже истинску људскост. Као што каже Мамфорд, „докле год човјеков живот цвате, нема границе његовим могућностима, нема краја његовом стваралаштву. Јер то је дио суштинске природе човјека: да трансцендира ограничења своје властите биолошке природе, те да је спреман и умријети ако треба, само да омогући такву трансценденцију.“ (Mumford 1970: 466)

### 3.1. БРЗИНА ТАМЕ: РАТ У ВИЈЕТНАМУ И ПОЧЕТАК КРАХА АМЕРИКЕ

*Вијетнам на телевизији (плеоназам, пошто је то већ био телевизовани рат). Американци користе два основна оружја: авијацију и информацију. То јест физичко бомбардовање непријатеља и електронско бомбардовање остатка свијета. То је нетериторијално оружје, док су све вијетнамско оружје и сва њихова тактика у људима и територији.*

*Из тог разлога рат су добиле обије стране: Вијетнамци на терену, а Американци у менталном електронском простору. И док су једни однијели идеолошку и политичку побједу, други су направили Апокалипсу данас, која је обишла цио свијет.*

Baudrillard, *America*

*Градили смо пирамиде од отпада изнад и испод земље. Што је отпад био опаснији, то смо дубље настојали да га закопамо. Ријеч плутонијум потиче од имена Плутон, имена бога мртвих и владара подземног свијета.*

Дон ДеЛило, *Подземни свет*

На свом пропутовању кроз Америку филозоф Жан Бодријар усхићено је забиљежио: „Прилична је драж Америке то што је изван биоскопских сала цијела земља филмска. Кроз пустињу пролазите као кроз вестерн, кроз метрополе као кроз екран знакова и формула. Осјећај је као исти као кад излазите из неког италијанског или холандског музеја и улазите у град који изгледа као одраз тог сликарства, као да је он из њега произашао, а не обрнуто. Амерички град, исто тако, изгледа као да се родио из филма.“ (Baudrillard 1988: 56) Бодријар, наравно, карикира миметичко стање америчког



духа, али је машту млађаног и наивног Тешића фасцинирао управо холивудски филм који је Америци даровао истински заносан, митски амбијент. Прижељкујући искуство дочарано у бритком Бодријаровом опису, Тешић је у обећану земљу пристигао као четрнаестогодишњак, пун очекивања да ће тамо затећи свијет који је у свом родном Ужицу упознао кроз филмове. Холивудски филм извршио је дубок формативни утицај на младог Тешића, очаравши га до те мјере да га у почетку није разазнавао од стварности: „У потпуности сам вјеровао да је све то било из стварног живота. Никада ми није ни пало на памет да је то неко написао. Просто си хтио да ускочиш у екран и проживиш мјесец дана с Тарзаном или Џоном Вејном“ (О’Тул 1981: 25).

Управо су такви авантуристички и вестерн филмови о тријумфу врлине, борби добра и зла гдје коначну побједу односи добро, лошим и добрим момцима, задојили Тешића обожавањем култа о америчком сну и у њега усадили свијест о Америци као *оствареној утопији*, о једном друштву које се заснива на идеји да представља остварење свега онога о чему су други сањали – правде, обиља, права, богатства, слободе. Сазријевајући у индустријској зони Чикага, гдје је живот проводио у тегобним и готово неподношљивим условима, преко антиратних протеста и контракултуре шездесетих, погубних посљедица америчке спољне политике деведесетих, Тешићева првобитна утопистичка визија Америке на крају ће, након деценија њеног ревидирања кроз писање сценарија а понајвише кроз писање за позориште, завршити дезилузионарањем. Негативну утемељеност величине Америке Тешић је транспоновао у своје пост-холивудске комаде који припадају његовом позном и умјетнички науспјелијем и најзрелијем периоду стваралаштва, обиљеженог писањем такозване „моралне тетралогije“, како Тешићеве позне драме назива Ротмајер усљед њихове централне теме – *моралног посрнућа Америке*. Тешић се напосљетку помирио с тим да се Америка од остварене утопије претворила у анти-утопију, као што Бодријар каже: „Ту је остварена утопија, ту се остварује анти-утопија: безумља (...) недетерминисаности субјекта и говора, неутрализације свих вриједности, смрти културе“ (Baudrillard 1988: 97). Америка, представљена у Тешићевим драмама које припадају моралној тетралогiji – *Брзина таме* (1989), *Повратак на почетак* (1990), *На отвореном друму* (1992) и *Умјетност и доколица* (1996), заправо је Бодријаров *симулакрум*, који га јасно предочава као метафору постмодерног стања западне цивилизације и илустрацију своје визије о крају стварности.

Тешић увиђа да је главна религија постала разметљиви и вулгарни капитализам, да материјалне вриједности имају премоћ над духовним и да је друштво индиферентно према темама које искачу из оквира симулакрума, док је нова раса потрошача, налик „мравињаку фантома гдје све трепти а ништа не живи“<sup>46</sup>, која се лако сналази у свијету рекламе и бесконачне опсјене, ментално незаинтересована према сваком другом циљу изузев унапријеђења каријере, стила живота.

Америка је одједном постала стара земља“, резигнирано истиче Тешић и додаје: „Била је нова, најновија земља. Сада се све променило, биће гадно време, јер су нас уназадрили. Не постоји идеја као што је постојала уназад 20-30 година – шта је то Америка (...) И сада, није да идеја о Америци није добра, него се некако изгубила, народ је изгубио веру и човек се не осећа више овде као што се некада осећао. (Jeremić 2008: 128).

Бодријар наглашава да се у другој половини XX вијека у Америци збила радикална промјена у виду драматичног прелаза из „златног доба за којим се још увијек осјећа носталгија: екстаза моћи, моћ моћи“, преко шездесетих и седамдесетих година када је моћ и даље постојала, „али је драж прекинута“ јер је то било доба оргијања и постепеног слабљења (рат у Вијетнаму, секс, Менсон, Вудсток), до посмодерног доба када „више нема оргијања“, будући да се САД данас „суочавају с једним размекшаним свјетским поретком, с једном размекшаном свјетском ситуацијом.“ Бодријар садашње САД назива „немоћ моћи“ и „пост-оргичким свијетом“ (в. Baudrillard 1988: 105).

Тешић је, инспирисан Толстојевом доктрином пацифизма, с великим одушевљењем учествовао у антиратним покретима шездесетих да би на крају наредне деценије, обиљежене политичким насиљем и покољем у Индокини у режији Америке, увидио да „није било раздируће ревизије, већ једноставно прање, опрост, заборав – помало иреалан послије исувише јаког догађаја.“ (в. Baudrillard 1988: 108). Наступило је стање колективне летаргије у којем је Вијетнамски рат доживљаван издалека, као телевизијски рат, док је америчка јавност одбијала да разумије зашто их свијет осуђује будући су САД „остварена утопија Добра“ која је позвана да се успротиви „оствареној утопији Зла – комунизму“.

---

<sup>46</sup> У својој књизи *Пад у време* Емил Сиоран на једном мјесту истиче да се човек у жељи да се непрестано „усавршава“ преко сопствених могућности или заслуга изопачио те да такво „усавршавање“ и „напредовање“ не може проћи некажњено.

Друштвена превирања у шездесетим и седамдесетим није уступила мјесто мобилној и разочараној елити, која би из Вијетнамског рата извукла значајне поуке, већ мобилној и очараној елити – очараној потрошачком манијом коју су распиривали корпоративни медији који су креирали систем вриједности и атмосферу униформности која унапријед искључује сваки вид идеолошке расправе. На пољу културе, Тешић је све више запажао растући тренд хомогенизације умјетности и забаве, који је описао ријечју „уникултура“ што одговара стању „у којем сте укључени у прављење још једне врсте чизбургера зато што сви воле чизбургер“ (Weber С13). Бодријар овакво стање описује на сљедећи начин:

Преживјели послје оргије – секса, политичког насиља, Вијетнамског рата, крсташког похода на Вудсток, али и етничких и антикапиталистичких борби и истовремене страсти за новцем, страсти за успјехом, тврдох технологија, итд. укратко, читаве оргије модерности – преживјели су сви на броју, цогирају у трибализму, сличном електронском трибализму Силиконске Долине. Дезинтензификација, децентрација, климатизација, благе технологије. Рај. Али сасвим мала измјена, да кажемо конверзија за неколико степени, била би довољна да га замислимо као пакао. (Baudrillard 1988: 47).

Перспектива моралности изазивала је у Тешићу оправдану зебњу. *Брзина таме*, као и остале драме из „моралне тетралогije“, настала је на темељу те зебње и Тешић је себи приликом писања овог комада за циљ поставио преиспитивање друштвених стандарда који се директно тичу

моралног људског бића, разматрања политичке природе свијета који еволуира и начина на који тај процес чини људска бића мајушним. Ради се о редифинисању појма људског бића, што ми се чини кошмарним. Бити човјек више није тако славно. Ствара се представа да ваши преци нијесу заиста прошли кроз ренесансу, да ви нијесте насљедник ове велике историје страдања. Мислим да је херој нашег времена информисани потрошач. То је највише чему тежимо. И то ми је врло непријатно. (Smith 1989).

Као и Вилијамсова *Стаклена менаџерија*, и Тешићева *Брзина таме* је „драма сјећања“, настала у ери којом је суверено доминирала култура заборављања и

порицања/заблуде.<sup>47</sup> У позадини драме одјекују ужаси и трауме Вијетнамског рата, док се америчка јавност, вјерујући у псеудологију остварене утопије, заклонила у лакоћу постојања, у побједоносно опсјенарство. „Ако је утопија остварена“, држи Бодријар, „онда несрећа не постоји, сиромашнима се не може вјеровати. Ако је Америка васкрснула, онда се покољ Индијанаца није ни одиграо. Вијетнам се није ни одиграо“ (Vaudrillard 1988: 109). Протагонисти комада су ветерани Вијетнамског рата Џо, иначе одликовани ратни херој, породичан човјек и веома уважавани члан заједнице у граду Сијукс Фолз, у Јужној Дакоти, и Лу, сада протува и бескућник неспособан да изгради нови живот. Осим траума што су их доживјели борећи се у бесмисленом рату, обојица су били и жртве леталног бомбардовања напалм-бомбама сопствене авијације, усљед којег су обојица остали стерилни. Џо је успио изградити за себе породични живот, али на темељима samozаваравања, има жену Ану и кћерку Мери, али она није његова биолошка кћерка. Мада је Џоу додијелена титула „човјека године“ у Јужној Дакоти, Лу себе зове Н.У.А – нестало у Америци.

**Џо:** Није моја ствар, Лу, али можда не би требало да се и даље моташ око ти путујућих спомен плоча.

**Лу:** Знам.

**Џо:** Пусти их.

**Лу:** Можда и хоћу. А ти ипак ниси дошао у Вашингтон, а? Када су откривали, или како се то већ каже, ону праву.

**Џо:** Нисам.

**Лу:** Тражио сам те тог дана.

**Џо:** Нисам имао жељу да је видим.

**Лу:** Сви ветерани су били тамо.

**Џо:** Лепо с њихове стране.

**Лу:** Као велике камене странице из неке књиге, ето како је изгледала. Страница за страницом. Надао сам се да ћу пронаћи своје име на некој од њих.

**Џо:** О чему причаш? Ниси ваљда полудео, човече?

**Лу:** Нисам тако о себи мислио. Али сам као такав доспео сутрадан у новине. Толико сам се насекирао што нисам могао нигде да пронађем своје име, да сам покушао да га изгребем

---

<sup>47</sup> Радњу драме ретроспективно приповиједа Еди, друг Џоове кћерке Мери.

у камену отварачем за конзерве. Два маринца су ме одвукла оданде. Нису ме повредили, ни ништа слично. Врло фини момци и чак им је било некако жао што морају да раде то што раде. Ја сам вам, момци, Н.У.А, нестао у Америци (...) Момци, рекао сам им, кунем вам се и дајем вам своју часну реч да нисам преживео. Ако ми не верујете, само питајте неке од ових ветерана овде који су ме знали када сам био жив. Они ће вам рећи. Било како било, изашао сам у новинама. Без слике. Само мала прича. Психички поремећен ветеран покушао да оскрнави спомен плочу. (Tešić 1989: 206, 207).

Обојица ратних ветерана уистину и јесу Н.У.А, ма како Џоа завараво заводљиво угодни атрибут стожера сопствене заједнице. Они су припадници опустошене зоне „Четвртог свијета“, како га назива Бодријар, осуђени на заборав, просто на нестанак, избачени из утопије зване и који ће умријети другоразредном смрћу.

Изгледа као да се Страшни Суд већ одиграо. Добрима је пресуђено да су добри, остали су напуштени. Крај добре воље, крај немирне савјести. Трећи свијет је, зле ли судбине, избрисан. Он је служио само да узнемири савјест богатих и сви покушаји његовог спасавања били су осуђени на пропаст. Томе је крај. Живио Четврти свијет, онај у којем се каже: 'Утопија је остварена, нека нестане онај ко у њој не учествује.' (Baudrillard 1988: 109).

Бодријарова дијагноза и пресуда савршено је примјењива на Џоову и Луову судбину у социокеномском поретку гдје читави слојеви становништва губе права, једно по једно, потом посао, дом и напосљетку идентитет, незадрживо тонући у заборав. Филозоф даље образлаже:

Ослобађање је било историјски догађај: било је обиљежено еманципацијом сужања и робова, деколонизацијом Трећег свијета и, у нашим друштвима, стицањем различитих, данас свуда признатих права: на рад, на гласање, на секс, права жена, затвореника, хомосексуалаца. Људска права су свугдје призната. Наводно, свијет је ослобођен, нема се више за шта борити. Али истовремено, читаве се групе пустоше изнутра (појединци такође). Социјала их је заборавила и они се и сами заборављају. Испадају из игре, попут зомбија осуђених на потирање и статистичке кривуље нестајања. То је Четврти свијет. Читав подручја наших модерних друштава, читаве земље Трећег свијета упадају у ту опустошену зону Четвртог свијета. Али док је Трећи свијет још имао политички смисао

(иако је то био колосални свјетски промашај), Четврти свијет га нема. Он је трансполитичан. *Он је резултат политичке незаинтересованости наших друштава, социјалне незаинтересованости наших напредних друштава*, екскомуникације која погађа управо друштва комуникације. (Baudrillard 1988: 110).

Такав несмилосни друштвени поредак ствара депоније и пустаре за нову сиротињу за чије се спасавање ништа неће и не може учинити, јер су се ослабађање и еманципација већ одиграли. Наиме, Џо скрива једну страшну истину која га прогања. Да би преживјели након рата, немајући друге алтернативе, беспоговорно су прихватили „језиви“ посао (у оквиру пројекта званог „Брдо“) одлагања и закопавања барела токсичног отпада у оближње брдо (депонију и пустару за нову сиротињу), на којем је грађевинска фирма ускоро требало да изгради породичне куће. Џоа подбада морална дилема – да ли да ћути о свему, очува углед који несумњиво ужива у заједници и доведе будуће генерације у смртну опасност, или да се ухвати у коштац са прошлошћу, спасе заједницу грозних посљедица контаминације и радијације и сноси неумитне посљедице остракизације потом? Овај морални избор за Џоа је неизрециво болна прекретница. Информација коју Џо зна посједује егзистенцијалну посљедицу. Чин доношења одлуке повући ће га за собом у посљедице, које се не могу избјећи. Пројекат „Брдо“ стоји пред њим као колосална бестидна чињеница с којом не зна шта да чини. Токсични отпад похрањен у непосредном окружењу грађана симбол је завојевачких тежњи које су проузроковале Вијетнамски рат, као и америчке колективне савјести која сјећање на тај рат безочно и тврдоглаво потискује. Пребивалиште будућих покољења контаминирано је убилачким културним наслеђем које је прекривено танким слојем шароликих потрошачких производа. Према ријечима самог Тешића, „Џо се мора вратити натраг и сломити се, и онда наново саставити оне крхотине које су се накриво спојиле.“ (Tribune 16).

На концу Џо доноси морално исправну одлуку, казује истину заједници, суочавајући се тако са својом тегобном и трауматичном прошлошћу. Премда бива изопштен из друштва заједно са својом породицом, Џо бива напоскон слободан и способан да састави крхотине свога живота правилно и изнова изгради егзистенцију, овог пута засновану на истини и исправном моралном држању.

Тешић је сврсисходно одабрао Вијетнамски рат као контекст за свој драмски текст желећи да укаже на узроке моралног пропадања Америке, који вуку коријене из

Вијетнамског рата; да укаже на неопозиву кризу, незаустављиво социјално-морално-економско пропадање које је већ тада (1989. године) сматрао као аутоматско одвијање. Говорећи о рату у Вијетнаму у краху идеологије из своје младости, Тешић у једном интервјуу каже да

након што се рат окончао, нико није желио да прихвати чињеницу да смо га изгубили. Да смо то себи признали, да смо се запитали шта је кренуло по злу, знали бисмо одакле да кренемо. Умјесто тога, отпочело је опсежно духовно заташкавање. (Smith 1989).

Тешић описује шездесете као деценије „екстремног идеализма и екстремног разочарања“ (Амата 1982: 22), док Артур Милер изражава сличан став. У својој аутобиографији *Timebends: A Life* оцјењује протесте против рата у Вијетнаму и расизма као значајан напредак, али наглашава да је тај период за њега био вријеме безнађа, заблуда о наводној побједи и моралне стагнације када су се Американци учили ходати по живом пијеску нереалности и порицања (в. Miller 1987: 545-553). Милер наглашава да „није могао вјеровати да су студенти и интелектуалци (као највиталнији дио америчке нације) могли зауставити рат,“ и да су „радикализација (...) и изливи идеализма били праћени подједнако брзим заокретима ка скептицизму и прихватању ствари онаквима какве оне јесу“, што је за посљедицу имало урушавање идеала у цинизам. За Милера је цијела тадашња атмосфера одисала више театралношћу него истинском посвијећеношћу револуционарним идејама, и он се с правом запитао: „колико дуго траје слобода? Је ли ово начин на који Америка расте, или је ово начин на који она полагаано умире? Да ли су ово грчеви усљед рођења или смрти?“ (Miller 1987: 101-103). Било је то прављење позоришта, глуматање, и студенти и интелектуалци су то знали. Али им је тај осјећај нестварности ублажавала чињеница да је то била прва револуција снимљена за телевизију. Били су стварни, јер су могли да се виде на телевизији. Цијели свијет је постао позорница, а они су играли главне улоге. За разлику од негдашњих револуционарних покрета, који су тежили да буду аскетски уздржани и непорочни, попут, рецимо, револуције из 1688. године у Енглеској која је била пуританска, овај је био антипуритански. Његова парола је гласила: „Водимо љубав, не рат.“ Премда заснована на језичкој сличности, ова је парола врло

различита од етичког захтјева „Љуби ближњега“<sup>48</sup> свога“, што је налог врло тежак за испуњење. „Водити љубав“ тјелесни је чин, веома лак за извођење, и по општем увјерењу, врло пријатан. Хедонисти су постали хероји, од моралне одговорности се било одустало, дроге су постале редован дио живота младих, сва сексуална ограничења била су одбачена. Тешић, вођен Толстојевим учењем и налогом „љуби ближњега свог“, заузео је према тим збивањима – које је красила афектираност и чаробна сагласност између добра и пријатности/задовољства – реалну дистанцу.

На Тешићев апел да се пробуди из стања летаргије и отргне из загрљаја фикције, симулације америчка нација се оглушила. *Брзина таме* прецизно биљежи посљедице „оргијања моћи“ и пружа наговјештај културе која ће све дубље и дубље тонути у кризу, која је, како смо већ акцентирали, неопозива.

---

<sup>48</sup> Ријеч *ближњи* користимо у значењу које му даје парабола о добром Самарићанину. Ко је ближњи? Онај коме је потребна наша помоћ, или онај који нам је пружа.



### 3.2. ПОВРАТАК НА ПОЧЕТАК: ОСТВАРЕЊЕ ОРВЕЛОВСКОГ ПРЕДСКАЗАЊА И ПУТ БЕЗ ПОВРАТКА

*Из доба једнообразности, из доба самоће, из доба Великог Брата, из доба двомисли -  
поздрави!*

Џорџ Орвел, 1984.

*Брзина таме* означила је почетак корјених промјена у начину на који је Тешић приступио својој вокацији писања за позориште. С изразитом емотивношћу, прецизношћу и слухом за друштвене токове реконструисао је Америку своје младости, служећи се *мотивом прошлости* у сврху анализе регресивног аспекта америчког националног идентитета. Мада је отворено устао против америчког војног похода на Вијетнам и оштро критиковао праксе прекрајања историје тог времена, у самом срцу драме лежи питање морала. Он Џоа суочава са моралном дилемом – рећи истину и уградити је у сопствени живот, или о свему дубоко ћутати и начинити компромис због ситних привилегија и комфора грађанског живота што ће га одвести у духовну деградацију. Џо не пристаје на компромис и нужно се на сваком кораку сукобљава са заједницом. Да је којим случајем начинио компромис и покорио се конвенционалном систему лажи, прилагођавајући му се и штитећи га у исти мах, то би био злочин почињен против сопственог живота, морална нечистота која подрива озбиљност људског живота, клањање култу антиживота. Јунг је учио да је претјерана прилагодљивост узрок појаве масовног психолошког абнормалитета у савременом добу. Коријен човјековог бића/бивства јесте истина и Тешићева порука – „истина ће вас ослободити“ – можда дјелује као клише али је Тешић интуитивно знао да се човјеково бивство управо ломи на овој тачки.

У *Повратку на почетак*, другој драми „моралне тетралогije“, Тешић такође ставља питање морала на дневни ред. Док је *Брзином таме* настојао подстаћи Америку да се критички осврне на прошлост, извуче морално наравоученије зарад изградње боље и

праведније садашњости, аутор сада фокус ставља на суморну садашњост, упозоравајући нацију да ако се не одрекне „недирнуте сировости“<sup>49</sup> предстоји потенцијално стравична будућност, налик оној из Орвелове *1984.*, гдје ће умјетност и култура постати главно оруђе режима за контролу народне масе. *Повратак на почетак* Тешић смјешта у вријеме „Реконструкције“ која је услиједила након друштвених превирања која су прерасла у револуцију. У драми је то описано као „прелазак из старог доба у ново“. Пост-орвеловски друштвени поредак заснован је на ултиматуму богатства и продуктивности који брише са сцене све оне – у комаду представљене као старе људе који имају ноћне море и непрекидно вриште – који одбијају да се повинују општем конзенсусу. Политика државе постала је негативна. Њен циљ није више социјализација и интеграција. Иза привида социјализације и партиципације, она десоцијализује, обезвређује и протјерује. Влада тоталитарна атмосфера тиранских ултиматума о преобраћењу и апсолутне вјере у напредак. Велики Брат се сада уселио у домове свих грађана и са њима сродно. Коначни резултат реконструкције је *коллективизам* који, тражен од стране елите (другоразредних и трећеразредних умјетника у драми) и непромишљено прихваћен од стране масе, минира аутономију човјека и тако уско каналише његово дјеловање и потврђује његово одступање, а да човјек то и не зна. Отуда нема никаквог протеста, никакве реакције људи против колективне тираније. Они је сада слободно прихватају као нешто што се подразумијева, готово као да је то управо оно што им одговара.

Продукт тог прогресивног обезвређивања су Адам и Дијана, протагонисти драме. Адам је забављач, лиценцирани државни трећеразредни умјетник, репродуктивни умјетник, неизмјерно поносан на своју титулу. Специјализован за пјевање, он се појављује на телевизији уторком и четвртком, као водитељ пропагандне емисије зване „Патриотски колаж“ у ударном термину. Као репродуктивни умјетник, он игра улогу „потврђивача“, односно како вели Саид *yes-sayer-a*, конформистичког мислиоца који је израз компромиса. Његов превасходни задатак је да производи ортодоксије и догме. У трећој сцени (чин први) Адам објашњава у чему је сврха социјално ангажоване емисије коју води:

**Адам:** А сада долазимо до социјално ангажованог дела емисије Патриотски колаж, у коме покушавамо да искажемо поштовање према оним слојевима нашег друштва који углавном

---

<sup>49</sup> Термин који користи Жан Бодријар.

не добијају пажњу коју заслужују. Вечерас имам посебно задовољство да 'придигнем шешир' (...) и искажем поштовање сиромашним и унесрећеним људима који тамо негде чине све да би преживели и то без и једне трунке наде да ће се ситуација променити. Они се могу осетити бескорисним и заборављеним, али ми у овој емисији не мислимо тако о њима. Они нам још увек могу користити. И иако смо сви ми овде свесни, а сигуран сам, исто колико сте и сви ви свесни, да баш ти људи којима исказујемо поштовање вечерас нису у могућности да виде ову емисију, ми овде, из Патриотског колажа, сматрамо да се емисија мора наставити. Стога, без имало галаме око тога, онима који су рођени у погрешном тренутку, очајнима, изгубљенима, одбаченима, онима који су из адолесценције закорачили у старост, а да при том нису чули ни један једини ударац свог срца, онима који никада неће чути ову песму, ову песму посвећујем вама. Маестро, молим Вас.

(Он пева песму у славу живота на овом дивном свету.). (Tesich 1990: 232)

Зарад напретка у који Адам безусловно вјерује, он злоупотребљава свој умјетнички таленат како би нормализовао узроке и постојање социјалне неправде. У орвеловском свијету на чијем се олтару Адам клања, влада логика *must exit*. Док они очајни, изгубљени, ускраћени за моћ говора, осуђени на заборав из Адамовог монолога представљају зомбије из Бодријаровог „Четвртог свијета“, Адам је отјеловљење Јапија, припадник генерације

која се не покреће ни на амбицију, ни на енергију потиснутог, него је савршено преусмјерена на себе, заљубљена у послове мање због профита или престижа него због неке врсте демонстрације оптималних техничких својстава. Она се мота свугдје око медија, рекламе и информатике. То више нијесу монструми бизниса него прирепци шоубизниса, јер је и сам бизнис постао шоубизнис. *Clean and perfect*. Јапи. (Baudrillard 1988: 108)

Адам је сигуран у себе, лако се сналази у свијету перформантног и као такав он је постмодерна верзија од емоција и храбрости испражњеног Винстона из Орвеловог романа *1984*.<sup>50</sup> Он дјела попут „специјализованог инсекта“ што Хамваш објашњава тиме што

---

<sup>50</sup> У кључном тренутку у *1984*. О'Брајен каже Винстону: „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

све до данашњег дана свака нелегална власт почиње тиме што забрањује слободу мишљења (и слободу говора), лишава човека могућности изградње животног дела, и захтева прагматику, односно делимичне поступке прописане за дати случај, не егзистенцијално дело, него безличан акт. Јер је *έργος*<sup>51</sup> увек усмерен на целину и хоће да створи целину. Што је чин специјализованији, човек се све више приближава инсекту који изван уске специјализације у животу (...) нема животне могућности. У модерно доба несумњиво постоје знаци поинсекћивања, поготово откако човек може да лети као инсект, али не да лети као птица. (Хамваш 2012б: 160).

Драмом доминирају другоразредни или трећеразредни умјетници, писци трагедија, пијанисти, који живе у истој државној згради гдје стварају пропагандну умјетност. Чак су и надзорници и домари зграде умјетници, то јест познати тенори Вагнерових опера. Тако би се поводом ових умјетника и масе у драми слободно могло говорити о знатном побијању декартовског принципа „*Cogito, ergo sum*“ – они „не мисле и не постоје.“ Нивелисање, у свом ширењу, неће заобићи ни социјалне, љубавне односе, нити полове. Свака могућност пријатељства, смисленог суживота и изградње заједнице у таквом свијету је укинута, док је љубав сасвим маргинална ствар. Отуда и феномен распадања породице који има ритам аналоган оном који се може очекивати у неком друштву које зна само за „другове“ и „другарице“. Све су ово, подвлачи Тешић, логичне посљедице које је „демократски тоталитаризам“ изњедрио у корелацији са деградацијом човјека у материјалистичком и практицистичком смислу.

Адам упознаје Дијану, удвара јој се, схватајући цијели тај ритуал као још један у низу аутистичких перформанса и њих двоје пристају да живе „у двоје.“ Брак ће им, пак, бити осуђен на пропаст јер је Дијана носталгична за прошлим временима и не жели да живи таквим животом „у коме су стално неопходне трагедије и жртвовања невиних само да бисмо сазрели као људска бића“ (Тешић 1990: 258). Она је једна од жртава Реконструкције, заглављена и напуштена у опустошеној зони „Четвртог свијета“. Атрактивна, збуњена брзином неповратних заокрета у друштву, Дијана саркастично

---

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)

<sup>51</sup> У грчком језику ова ријеч означава рад.

примјећује да је у њему она једно анахроно биће, растрзано немирима и противурјечностима у дубини душе гдје се човјек рве са самим собом:

**Дијана:** Видиш, ја највећи део времена проводим само мислећи. Код куће, док рођаци врште, ја само размишљам. Када дође ред на мене да и ја проговорим, скоро никада не кажем оно о чему сам размишљала. Та два процеса су код мене раздвојена. Ја Мислилац. Ја Говорник. Као да је једно од њих супруг. А друго супруга. Једино нисам одлучила ко је ко. Ништа нисам одлучила. Зашто? Зато што Мислилац мисли. А Говорник говори. А по дефиницији, они то не чине истовремено. Схваташ шта хоћу да кажем? (Тешић 1990: 235)

У свијету Тешићеве драме оригинално или стваралачко мишљење се омета, као и емоције, о чему је већ било ријечи раније у дисертацији. Адам се, друге стране, чудесно прилагодио новонасталим околностима. Њега уопште не дотичу превирања и метеж из прошлости на коју је одавно већ заборавио, френетично објеручке прихватајући орвеловску садашњост којом суверено владају ред и свеопшта контрола. Он је стручни забављач у друштву које изнад свега чезне за *забавом и мржњом*, за које Адам каже да могу да иду заједно.

**Адам:** Сви мисле да могу бити забављачи данас. И то не они старински забављачи. Већ, ни мање ни више, трећеразредни забављачи. Оно што хоћу да кажем је следеће. Бити забављач у данашње време, државни забављач, стручњак са лиценцом, зарађивати за живот на тај начин подразумева такмичење у свету који се смеје самом себи. (Тешић 1990: 237)

У циљу свеопште контроле и креирања система вриједности грађанима се пуштају филмови који величају себичност и отуђеност као врлине. Филмска слика бива не само еманципована од стварности на коју наводно упућује, већ преузима и онтолошки примат у односу на њу. Сама реалност постаје филмична, на основу чега Бодријар на свом пропутовању кроз Сједињене Државе ускликује: „Дизниленд је оно аутентично. Филм, телевизија, то је америчка стварност!“ (1988: 104)

**Дијана:** Не могу да поднесем оне филмове у којима неки јадник не зна филмску музику. Схваташ? Одгледаш филм у коме тамо неки јадник само седи код куће и брине своје бриге, размишља само за себе...

**Адам:** Звучи као мегахит. Човек седи код куће и размишља само за себе. (Tešić 1990: 246)

Филм у оваквом свијету није и не може бити аполитична креација која левитира у стању друштвеног вакуума, већ се, напротив, јавља као идеолошки конструкт који је у исти мах и прећутни позив на грађанску послушност, и напосљетку, као зупчаник у механизму који формира човјекову слику реалности. Тиме филмска слика постаје савршена реализација Бодријаровог концепта симулакрума. Масовно репродукована слика изгубила је и посљедњи заједнички именитељ са реалношћу и постала симулакрум у стадијуму чисте симулације.

Разговор Адама и Дијане подсећа на једну поучну легенду коју је испричао Бела Хамваш у свом дјелу *Silentium*. Наиме, та легенда приповиједа да су се четири мудраца молила дотле док нијесу постигли оно што су жељели: да ступе у рај међу блажене. Провели су цио дан међу срећнима, живјели су елизијумским животом од изласка до заласка сунца. Први мудрац није могао да поднесе доживљај и умро је; други се умно пореметио; трећи је доживљај затворио у себе и прибављену срећу је задржао за себе. Само је четврти мудрац остао здрав и читав, јер је виђено користио да помогне онима који су му се обраћали. Херој у Адамовом орвеловском свијету налик је трећем мудрацу, који све задржава за себе, једино и само за себе, затвара се у своју собу, и кува и једе сам и само за себе, и не дозвољава ни да га виде за ручком. (в. Хамваш 2012а: 193-210)

Адам и Дијана представљају дијаметрално опозитне личности. Кроз језик којим се служе двоје ликова аутор судара њихове сензибилитете откривајући нам предности/врлине и недостатности и ограничења њихових погледа на живот и свијет. Док је Дијана негатор, органски на страни угњетених, који с рубног положаја поставља узнемирујућа питања преиспитујући општеприхваћену ортодоксију, Адам је погођен националним, естетским, метафизичким и етички *кетманом*<sup>52</sup>, појавом која је нарочито

---

<sup>52</sup> У свом дјелу *Заробљени ум* Чеслав Милош разрађује проблематику *кетмана*, наводећи да се ова појава до те мјере раширила да постоји небројено много облика *кетмана*. За више информација видјети књигу *Заробљени ум* Чеслава Милоша, Paidea, Београд, 2006.

распрострањена међу интелектуалцима и која превасходно означава неупитно саучесништво у владајућој идеологији:

**Адам:** Стари имају обичај да вриште. Вероватно се присећају лоших времена пре периода Реконструкције. Онда када они нестану, онда када та генерација нестане, више неће бити вриштања. Ја верујем у напредак. (Тешић 1990: 228-229)

Као посленик индустрије забаве, Адамов циљ није осмишљавање, већ сузбијање модела друштвене трансформације и подстицање конформистичког равнања према доминантним културним обрасцима. У том погледу ваља размотрити и његов перфидни театрални метајезик („жанр“ како га Дијана зове) којим он од почетка до краја драме настоји убиједити/натјерати Дијану да чини и вјерује у оно у шта она иначе не вјерује. Специфични језик тоталитарног учења, каже Ками, увијек је схоластичан или бирократски. Његово специфично обиљежје у виду бесрамног, крутог, беживотног и репресивног начина убјеђивања понајбоље се очитује у сцени када дознајемо да је Дијана трудна иако је раније чврсто била против идеје да донесе на „овакав свет бебу у овом тренутку“. Згранута сазнањем, Дијана пита Адама да јој појасни како је дошло до тога да она затрудни:

**Адам:** Сада те разумем. Ти мислиш да си променила мишљење у вези са овим питањем, а да ниси започела свађу о том питању.

**Дијана:** Не сећам се да сам започела свађу.

**Адам:** Шалиш се?

**Дијана:** Не. Зашто? Јесам ли започела свађу?

**Адам:** Јеси ли? Наравно да јеси! Морам ти рећи да јеси.

**Дијана:** (*Пушта столицу за љуљање. Хтела би да чује још.*) О, је ли?

**Адам:** Била си рис. Прави рис.

**Дијана:** Стварно? Јесам ли пружала отпор?

**Адам:** Јеси ли? Јесу ли Спартанци пружали отпор код Термопила? Да ли су кнез Лазар и Срби пружали отпор на Косову? Из петних жила си ми пружала отпор?

**Дијана:** О, је л' да?

**Адам:** Кажем ти, из петних жила. Ниси хтела да промениш своје мишљење. Али, уопште.

**Адам:** Желиш ли да чујеш шта си ми рекла када сам покушао да те преобратим и натерам да промениш мишљење?

**Дијана:** Хтела бих да то чујем по сваку цену?

**Адам:** У реду. Онда слушај. Ово су биле твоје речи. Дословце: „Постоје времена када једино што човек може да уради, када једина слобода која му преостаје јесте слобода непокорвања. Слобода да кажем да више нећу производити живот све док постојећи живот не буде поштован и цењен. А када дође такво време ја ћу радо цветати и давати плод.“ Крај цитата.

**Дијана:** Ја сам то рекла?

**Адам:** И то не једном.

**Дијана:** Невероватно је да сам изгубила борбу.

**Адам:** Није невероватно. Већ је право чудо.

**Дијана:** Добро је знати да се нисам само једноставно предала.

**Адам:** Ти? Таман посла. (*Гледа на сат.*) А сада морам да кренем. (*Полази. Застаје. Прстом показује на њу.*)

**Адам:** Рис. (*Излази.*). (Tešić 1990: 250)

Узимајући у обзир Дијанине ријечи изречене прије ове сцене, постаје сасвим јасно да је Адамов „дословце“ цитат заправо изврсно осмишљена фикција. Он је убјеђује да прихвати трудноћу тако што је тјера да вјерује да је на њу пристала након тешко и мучно добијене битке.

Још један начин ометања оригиналног мишљења састоји се у држању читаве истине за релативну. Док Дијана у једном тренутку говори о својој жељи да открије истину („више бих желела истину уместо чињеница“), „напредни“ мислилац орвеловског свијета Адам је због тога сматра назадном, тврдећи да је истина ствар сасвим субјективна, готово ствар укуса.

**Адам:** Истина зависи од тебе. Све што ја могу да учиним јесте да ти изложим чињенице, док ти од њих можеш створити какву год истину желиш. Зар то није тако?

**Дијана:** Прошло је много времена од када сам се последњи пут борила са великим концептима, али претпостављам да си у праву. (Tešić 1990: 241)



Труд у трагању за истином мора се одвојити од субјективних чинилаца и његов је циљ да се на свијет гледа незаинтересовано и без страсти. Резултат тог релативизма, који се намеће и препоручује својом бригом за исправну употребу ријечи, јесте то да размишљање губи свој основни подстицај – жеље и интересе особе (Дијане) која размишља; умјесто тога, мишљење постаје машина за регистровање „чињеница“. Политика у *Повратку на почетак* носи маску бенигне забаве чија је првенствена функција креирање идеализоване сурогат стварности. Она се вјешто користи још једним начином паралисања способности за критичко мишљење који се састоји у разарању сваке структурализоване представе о свијету. Чињенице губе посебно својство које могу да имају као дјелови структурализоване цјелине, а задржавају једино и само апстрактно, квантитативно значење. Због тога филмови и телевизија, индустрија забаве уопште, дјелују разорно. Као потврду ове тврдње осврнућемо се на Милеров комад *Блуз за Месују* гдје распеће револуционарног побуњеника Чарлса/Ралфа, који је симбол Исуса у драми, бесрамно прате и прекидају рекламе за производе за његу тијела и третирање болести коже. Услјед свега тога бива прекинута истинска веза између човјека и онога што он гледа.

Језик којим се служи Адам језик је државне администрације који званични концепт приказује као да је донијет у интересу човјека, а заправо је репресиван и бестијалан. О таквом језику говори и Хамваш:

Када државна администрација постане једини владар, језик канцеларије је прокламација. О томе је Ортега и Гасет<sup>53</sup> написао чувену студију *Prononciamiento*. То је прокламација. Плакатирана наредба. Канцеларија мисли да се може управљати командама. Само треба да нареди и онда нема другог посла, једино да се команда изврши. Због тога канцеларија не може да остави друштво у његовом органском облику. Оно што се назива комунитетом (породичном заједницом) њиме се не може управљати преко плаката. Друштво треба преорганизовати на десетине и водове и чете. Заповедник издаје упутства и одред

---

<sup>53</sup> Хосе Ортега и Гасет је чувени шпански филозоф, аутор *Побуне маса*, у којој на трагу Хамваша излаже тезу да је на мјесто духовно узвишених људи ступио човјек-маса, спорна, сумњива особа, након чега је услиједио човјеков пад у тамну епидемију. Нестанком великих људи, нестало је средиште, љепота, љубав, врховно, достојанство, одговорност, остао је само нагомилани плијен, завјера, батргање и духовни кал. За више информација видјети књигу *Побуна маса*, Градац, 2013.

аутоматски функционише. Због тога тамо где је администрација база државе, језик постаје команда. (Hamvaš 1994: 149, 150)

Отуда постаје очито зашто је у орвеловској колективности претвореној у пустињу жив дијалог између чланова породичне заједнице (Адама и Дијане) немогућ и доведен до ступња апсурда. Моралиста (Дијана) жели аутентичан језик, док је Адам „дијалектички ословљава“, не по имену већ замјеницама. И сама Дијана се заплиће у ту замку апстрактног ословљавања. „Као да говоре затворени системи“, каже Хамваш, даље образлажући да је језик у занијемјелој заједници, како је Тешић слика у *Повратку на почетак*

обично распра, јер нико не одустаје од своје затворености. Реч је о проблемима. Ратују тезе, и желе да победе једна другу. Тврдње и докази. Човек се уградио у тезе и системе. Језик је постао дијалектички логос, заправо изван човека. Људи не разговарају једни с другима, него се боре апстрактне тезе. Постоји егзистенцијално ословљавање у којем нема система, ни проблема, ни доказа, а нема ни стварног питања. Стојим наспрам човека. Језик је овде егзистенцијални логос. Стојимо очи у очи, и отворили смо се, и додирнули један другог. Незаклоњени смо, и један и другог просветљујемо својим речима. Заједно смо. (Hamvaš 1994: 254)

На концу драме Адамово наметљиво пророчанство да прошлост мора уступити мјесто садашњости се обистињује. Дијана је дубоко свјесна импликација свега што је чека и своје стријепње артикулише кроз слједеће запажање:

**Дијана:** Да сумирам. Путем старих људи прошлост је већ жртвована зарад будућности. Како ствари стоје, уколико будемо морали да жртвујемо ту будућност, децу, бићемо осуђени на вечни живот у садашњости. А ја то не бих могла да поднесем. Стога, са жаљењем, али са дубоким уверењем, ја одбијам. (Tešić 1990: 242)

Адамова и Дијанина беба, симбол наде у бољу будућност, умире, постајући тако „ствар прошлости“, што је Адам и с нестрпљењем прижељкивао, као и они стари људи – противници тоталитарне идеологије којима није дозвољено ни да се помолу на површину;

Адам бива промовисан у другоразредног умјетника, док се њихов брак распада. Под захватом богомдане машине Реконструкције самљевен је сваки траг човјечности, остављајући за собом једино афектацију, атмосферу и стање „обамрлости која заправо није обамрлост, већ нека врста мира.“ (Тешић 1990: 255)

Ослобађање (Реконструкција) је завршено, цијела земља слави дан „националне побједе“, живјела фатаморгана, живјела „хистерезија моћи.“ Најснажнији симболички наговјештај новог друштва осуђеног на вјечни живот у садашњости, које избацује у орбиту непостојања све оне који одбијају да учествују у консензусу у симулацији, аутор нам оцртава на самом крају драме. Усамљена, Дијана сједи на клупи у парку, чују се добоши који најављују параде и свјечане поворке и комеморативне плакете организованих у част успјешно завршене Реконструкције. Дијанина рубна позиција негатора и уопште егзистенција као мислећег бића ускоро ће склизнути у ишчезавање.

**Дијана:** Као да постоје тунели. Спакујемо наше новорођене тренутке и крећемо на пут пун љубави. Пун живота. И пре него постанемо свесни, ево га. Језиви тунел нас чека. И у тунелу, тиранин ког смо ми изабрали. Ништа не говори. Не тражи ништа. Ми знамо шта треба да учинимо. Предајемо их. Наша блага. Наше новорођене тренутке. Овде. Платимо путарину како не бисмо морали сами да идемо кроз мрак. Морамо ићи унаоколо под светлом и када стигнемо на другу страну наши тренуци чекају нас тамо. Жива коштана срж је исисана из њихових костију. Кости су мртве и шупље и када ударимо једну о другу оне одјекују и стварају звук налик животу. Тај звук је музика за наше уши и тера нас да заборавимо шта смо изгубили. Ударимо нашим мртвим костима и настављамо пут. Време пролази. Музика свира. (Тешић 1990: 261)

Прије него ће се придружити паради Адам упућује Дијани ријечи из којих злокобно одјекује неумитност живота у смрти који је вријеба.

*(ДОБОШИ се све јаче чују. ОН осећа да треба да пође. ОН гледа на сат и показује јој то рукама, извињавајући се за свој одлазак. Одлази. Застаје. ДОБОШИ се чују још јаче. ОН гледа у правцу музике, а онда брзо у њу.)*

**Адам:** Не би смела да останеш овде, знаш.

**Дијана:** Знам. Могу да чујем музику.

**Адам:** Збогом.

**Дијана:** Збогом.

*(АДАМ журно одлази, узбуђен. ДОБОШИ се још јаче чују. ДИЈАНА седи мирно и усправно. ДОБОШИ се још јаче чују. ОНА устаје, као да је уплашена, као да је спремна да пође, а онда једино што чини јесте да исправља своју изгужвану хаљину под задњицом и седа поново. Усправнија него икада пре. ДОБОШИ још јаче ударају и све су ближи. СВЕТЛА су све слабија. ОНА намешта своје наочари и буљи у мрак који све више и више пада. Све постаје ЦРНО. У мраку, ДОБОШИ се чују све јаче и јаче. Све бржи и бржи ритам. А онда изненада ДОБОШИ престају. (Тешић 1990: 262)*

Сликовитим приказом датим кроз дидаскалије аутор суптилно сугерише да ће надолазећа хазардна поворка згромити Дијану која, иако помало уплашена, одржава непомирљиви отпор према животном поретку који не признаје и сматра га нелегалним. Њену освијешћеност и будност аутор наглашава помоћу два елемента присутна у претходно цитираном дијалогу и дидаскалијама: а) она каже да *може да чује музику* што је алузија на њен коментар из прве сцене другог чина када каже да поднесе филмове који се служе филмском монтажом, описујући потом сценарио у којем ће неки јадни лик на филму бити мучки убијен али да то још увијек не схвата: „сви то знају осим тог јадника, јер свако може да чује музику осим њега“ (Тешић 1990: 247); б) у финалној сцени драме Дијана по први пут носи своје наочари и намјешта их, што симболизује „прочишћена врата (њене) перцепције“, њену способност да јасније *види и схвати* свијет у којем живи. Раније описавши себе као „мислиоца“, Дијана се сада достојанствено мири са чињеницом да у тоталитарном друштву као мислилац она неће моћи ни да чами, него ће морати да нестане.

Злу се не супротставља злом, Тешић потцртава и своју поруку артикулише кроз пркосно држање Дијане која се у пресудним тренуцима показује као стијена, и то без трунке патоса. То је знање старог Толстоја, учење изворног хришћанства.

Интелектуална стандардизација, конформизам и обавезна нормализација, предузети у великој мјери, типично су амерички феномени које аутор драме жестоко напада. Садашње америчко друштво одговара опису Бодријара: „Америка више није оне што је била, али наставља своју путању, запала је у хистерезију моћи. Хистерезија: процес

који се одвија по инерцији, ефекат који траје и кад је његов узрок нестао.” Кроз ликове Адама и Дијане Тешић изнова и изнова позива америчку нацију на буђење, превреднујући њену надмоћност и моралну недодирљивост и постављајући једно неугодно и за нечисту савјест врло узнемирујуће питање – да ли сте и ви, као Адам, истински задовољни свијетом око себе? Уколико нијесте, шта чините како бисте га промијенили? „Ниво социјалне анархије која се сада беспоговорно прихвата је запањујући,“ Тешић је казао у једном интервјуу 1990. године, упозоравајући на несагледиве посљедице: „Прошетајте улицама. Погледајте све те људе који посвуда спавају. Прочитајте колико дјеце умире и бива убијено. Постоји некакво осјећање да ако сте обавијештени, онда сте обавили свој посао. Обавијештеност се сматра главним обиљежјем активизма. Људи пјевају своје арије бијеса. И потом наставе даље.“ (Dudar 5). Тешић је одлучно одбио да једноставно „настави даље“ и претвара се као да је све то пролазна забуна, као да се ништа није збило. Наставио је да пише, иако маргинализован и искључиван из матица јавних расправа као и његов савременик Артур Милер, о нејпресуднијим, моралним, политичким и културним питањима.

Теодор Адорно написао је 1967. године есеј под насловом „Образовање након Аушвица.“ У том је есеју аутор устврдио како је морална корупција, која је и омогућила спровођење Холокауста, преживјела „углавном непромијењена“ те да се морају открити, испитати и критици подвргнути „механизми који су људе учинили способним да почине таква недјела.“ Образовно-васпитна поука се не смије задржавати и ограничавати тек на вјештинама. Морају се подучавати вриједности. „Коначно, сва се политичка поука мора усредсриједити на то да се Аушвиц никада више не понови, пише Адорно и додаје:

То би постало могуће једино ако се школа отворено, без страха да ће се огријешити о било коју власт, посвети тим важним проблемима. Како би се то постигло, образовање се мора претворити у социологију, односно мора нас подучавати игри друштвених снага испод површине разних политичких форми.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> За више информација видјети есеј: Theodor Adorno, “Education After Auschwitz”, доступно преко: <http://josswinn.org/wp-content/uploads/2014/12/AdornoEducation.pdf>

Адорнову поруку кроз своје стваралаштво артикулишу Милер и Тешић, поучени ратом о Вијетнаму, Заливском рату, НАТО бомбардовању босанских Срба и разбијању Југославије деведесетих којем су кумовале САД. Ако не схватимо „игру друштвених снага испод површине разних политичких форми“, опомињу Адорно, Тешић и Милер, задесиће нас клетва владавине још округлијег облика корпоративне моћи, облика у којем се одбацује умјешност и заводљивост потрошачког друштва и влада голом репресијом.

Морални нихилизам данашњег човјека, његово прихватање система какав му се намеће и настојање да унутар таквог система пронађе за себе угодно мјесто, његово повлачење у скучена, затворена гета стварана за њега и њему сличне, и његово затварање очију пред погибелном суперструктуром корпоративне државе запрепастили би и згранули Адорна, Тешића и Милера. Били су свјесни како радикализовано зло постаје могуће једино ако у његовом настанку сарађује и бојажљива, застрашена и збуњена маса, једино уз помоћ система пропаганде и масовних медија који не нуде готово ништа осим спектакла и забаве, те образовног система који не преноси узвишене вриједности или његује способност развијања индивидуалне савјести. Страховали су од културе која ће прогонити неизвјесност и сложеност моралног избора и пригрлити дјетињасти хипермаскулинитет. Ето, обистинило се.

3.3. УМЈЕТНОСТ И ДОКОЛИЦА: „СТВАРНОСТ ЈЕ АНТИТЕЗА И СУПРОТНОСТ УМЕТНОСТИ. СТВАРНОСТ ЈЕ НЕПРИЈАТЕЉ САМОГ ЖИВОТА. НИКО ОД НАС НЕ ЖЕЛИ ДА ИМА БИЛО ШТА СА СТВАРНОШЋУ“

*Људи који затварају очи пред стварношћу једноставно призивају властиту пропаст, а ко год истрајно остаје у стању невиности још дуго након што невиност згасне и нестане, претвара се у чудовиште.*

Џејмс Болдвин

Тешићева посљедња драма из „моралне тетралогije“, *Умјетност и доколица* (1996), у којој је друштвена одговорност Тешићева морална тема, најпесимистичнији је његов комад. Док је драма *На отвореном друму* алегорија о постапокалиптичној будућности, у којој отуђени Ал и Анђео тумарају кроз грађанским ратом разорену, пусту земљу, да би на крају тог тегобног пута по први пут у својим апсурдним животима постали свјесни стерилности своје егзистенције – тек им је ужас сусрета очи у очи са смрћу дао снагу да увиде могућности пријатељства, људске солидарности и љубави и, парадоксално, у тренутку смрти први пут су имали вјеру у живот, *Умјетност и доколица* алегорија је о моралном нихилизму садашњости, која је представљена кроз монологе позоришног критичара, „изнутра усмјереног“ човјека Алекса Чејнија, као вријеме изгубљених илузија, цинизма и безначајног, несубстанцијалног живота. Аутор сада осликава трагедију једне глумачке породице циљајући да потоњи пут покуша да раствори безосјећајна срца Америке.

У средишту драме је Алекс Чејни, члан удружења драмских критичара, који лута собама свог стана у Њујорку. Тешић и овога пута развија метафору собе која је епитом цивилизације која се претворила у антиживотну клопку<sup>55</sup> у којој чами Алекс, човјек

---

<sup>55</sup> О цивилизацији која се претворила у замку говори Рејмонд Вилијамс у својој студији *Drama from Ibsen to Brecht* (1973).

„гвожђем окованог ума“<sup>56</sup>, без икаквих изледа на вјеродостојан и достојанствен живот. Сагледавајући свијет и људе из свог непосредног окружења из перспективе театра, Алекс Чејни Шекспирову мисао „дијели свијет је позорница“ изоштрава до крајности – за њега сам живот вршком испуњен драматичним догађајима изазваним ратовима, земљотресима, личним несрећама није толико значајан као што је то објективна реакција у форми драмске критике на та збивања. Да није његове апсолутне неспособности да воли и осјећа емпатију, Алекса бисмо могли сматрати трагичним херојем. Отац му умире у болници од мистериозне болести хроничног мршављења, трпећи несносну бол. Његова мати бива све сенилнија, прогања је страх од самоће и напосљетку завршава у психијатријској установи и умире. Ленор, његова бивша жена и некадашња глумица чија је каријера била обећавајућа, сада је хронични алкохоличар на ивици нервног слома. Кћерка му је у прошлости била алкохоличар и наркоман и некада је, из десператне потребе да буде вољена, жарко жељела да роди дијете које би излијечило њен нечујни вапај за смислом живота; сваки њен покушај трагања за смислом завршио је трагично; наиме, имала је пет побачаја и сада се батрга у егзистенцијалном вакууму. Не успјевши да са оцем оствари однос утемељен на међусобној љубави и повјерењу, она почини самоубиство, на шта Алекс реагује хладнокрвним описом:

**Алекс:** ... Самоубиство моје кћери се није одиграло онако како је она желела. Отрчала је до прозора моје спаваће собе са намером да повре... се баци кроз стакло на улицу. Иако је трчала пуном брзином, једино што је успела да уради јесте да главом удари у дебело стакло и сруши се на под са полумљеним вратом. (Tešić 1996: 295)

Упркос свему томе, Алекс устрајава у својој улози непристрасног драмског критичара за кога ни „смрт сама по себи није више аутоматски драматична“, за кога је стварност сама и живот сам тек пука позорница, а будући да је његова способност разазнавања стварности од фикције отупјела, агонија његових родитеља и кћерке га уопште не дира. Његов је задатак да само пружи адекватан приказ трагедије што се око

---

<sup>56</sup> Фразу „mind forged manacles“ из пјесме „Лондон“, Вилијам Блејк је користио у својој критици механицистичког рационализма.



њега збива. Ништа није недодирљиво, укључујући и смрт. Ако се може прикладно упаковати и претворити у драму, све пролази.

**Алекс:** Мој посао драмског критичара није да моралишем или проповедам о недаћама у свету, већ да само признам да нешто има или нема прођу. Ја осуђујем расизам. Али он се одиграва. Он има прођу. (Тешић 1996: 284)

Алекс је, будући да је из Њујорка, метрополитански тип човјека који је развио орган – *прагматични интелект* (који има свој основ у свјесним, вишим слојевима психе те је зато најприлагодљивији од свих човјекових унутарњих снага) који га штити од свакодневних „пријетњи“ и „замки“ спољашње средине. Он реагује својом главом, умјесто срцем, што повећава његову самосвијест. Реакције на метрополитанске догађаје преузима орган који је најмање осјетљив на и довољно удаљен од дубинских слојева личности. Отуда постаје јасно зашто се у Алексовом односу према другима не појављују топлији тонови понашања, већ сурова индиферентност. У том смислу можемо га упоредити са Алом из *На отвореном друму* који у једном тренутку долази до свијести о томе у шта се трансформисао његов прагматични ум. О слијепој луцидности која разара органску животну заједницу и која човјека присиљава у рационализоване педагошке калупе и од његовог живота прави лавиринтску егзистенцију Ал 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.“ (Tešich 1992: 89) Сличан говор изриче Алекс у контексту агоније свог оца:

**Алекс:** Тридесет секунди вриштања у агонији и ми смо спремни да наставимо даље са сопственим животима. Разумемо је. То је агонија, у реду. Добро. А сада можемо да наставимо са нечим другим. Када би се она наставила још пет минута, умрли бисмо од досаде. Знам да бих ја сигурно умро од досаде. И шта даље, желели бисмо да знамо. Али за човека у агонији који вришти нема даље. То је све што он има. И онда, он не може да схвати зашто нас је изгубио. Зашто више нисмо дирнути. Зашто више не опажамо драму његовог бола. Разумете. Њему је све то веома стварно, али чини се да он не може да схвати да нешто истински стварно није уопште дирљиво. (Тешић 1996: 269)

Док Алову егзистенцију можемо сматрати лавиринтском, Алексова је несумњиво клиничка. Он нема своје љубави, нема своју савјест, судбину, усуд, само има свој животни стил и своју сцену. Марија, Алексова служавка, према његовом сопственом признању сада игра улогу његове савјести, људскости. Пуна љубави и бриге за друге, она саосјећа и води рачуна о Алексовој дезинтегрисаној породици. Марија и јесте глас савјести, отржењења и мудрости у свијету у којем се служење самом себи изражава као несебични принцип.

**Мајка:** А судбина деце јесте да брину о својим родитељима. Исто као што сам ја бринула о својим.

**Марија:** То је важило све док су људи имали судбине. Али, они сада немају судбине, мајко. Уместо тога, имају животне стилове. То је другачије сада. Да будем искрена, Ваш син није ништа гори од било ког другог сина. Сви су они кретени. (Tešić 1996: 267)

Како му је сцена живот сам, Алекс представља симбол једног савременог феномена што га је Тешић још 1996. године предвидио, наиме, феномен *celebrity*.<sup>57</sup> Он само чека на знак да ступи на позорницу и да му се људи почну дивити или му завидјети, да постане чувен и слављен. То је оно што жели савремено *ja* – жели да буде признато и препознато, видљиво. Анонимност је, несумњиво, велика страва која влада савременим добом. Ако је Лајонел Трилинг у праву, ако је искреност и аутентичност била обиљежје на којем се темељило *ja* у вријеме Романтизма, а у модернизму је то била вјеродостојност, онда је то у постмодернизму видљивост.<sup>58</sup> Култ *ja* доминира америчким културним крајоликом. У том се култу јављају класичне особености психопата: извјештачени шарм, грандоманија и вјера у властиту важност, потреба за непрестаним сталним стимулансима, изражена склоност лагању, варању и манипулацији другима, као и *неспособност да се осјети жаљење или кривица*, што су све особине које одликују Алексову личност. То је, свакако, етика коју промовишу и подстичу корпорације. Јасно је да је посриједи етика неспутаног капитализма.

---

<sup>57</sup> У *celebrity* култури људи постају објекти попут потрошних производа. Морају изгледати фантастично и живјети на невјероватним позорницама. У *Фаренхајту 451*, роману Реја Бредберија о будућој дистопији, људи највећи дио дана проводе гледајући дивовске телекране на којима се бескрајно приказују полицијске хајке и хапшења криминалаца. Живот, Бредбери је то сватио, након што бива упакован у филм, постаје облик забаве којем се човјек најтеже одупире.

<sup>58</sup> Видјети књигу *Искреност и Аутентичност*, Лајонел Трилинг, Нолит, Београд, 1990.

Алекс је свјестан свог степена дехуманизованости, али је у исти мах и немоћан да „искочи из воза“ који неповратно „понире у тунел“ на чијем крају свјетлости нема, већ само тама.

**Алекс:** Једино што сам покушавао да кажем јесте да агонија по себи више није аутоматски драматична.

**Марија:** А и није драматична већ дуже време.

Алекс: Управо тако. А и ја нисам тај који иде унаоколо и одлучује о тим стварима... знаш... не доносим ја декрете као неки цар из драме о томе шта је драматично, а шта више није драматично. Овакве ствари се дешавају, али нисам ја одговоран за то. Не знам ко је одговоран за та дешавања. Мислим, забога, ако погледате шта се десило Курдима... (Брзо се окреће публици.) Знаш. Знаш. Доста више са тим Курдима. (Окреће се МАРИЈИ.) Читав народ је дедраматизован. Јесам ли ја то учинио? Ниједан драмски критичар није могао то да уради. Чак ни група драмских критичара. Али, то се догодило. Читав народ. А они нису једини народ коме се то десило. Огромне области на планети су дедраматизоване из чисто практичних разлога зарад генерација које ће тек доћи. Мислим ли да је то дивно? Наравно да није. И ако је свет једноставно такав, какве шансе има мој отац, који умире у болници од неке тотално негламурозне болести; какве шансе има мој отац да ико икада више доживи његову агонију као драматичну.

**Марија:** Осим Ваше мајке.

**Алекс:** Осим моје мајке. Живот иде даље. Ово или оно се дешава, али, очигледно, без обзира на то што се дешава, живот иде даље. Некада ми је то сазнање пружало велику утеху. Знате већ на шта мислим – иде даље, без обзира на све. У неком смислу, став „шта је било – било је, али живот иде даље“ ми је још увек велика утеха. Али у неком другом смислу, и по први пут у свом животу, постоји нешто застрашујуће у вези са тим. То да живот једноставно иде даље као да се ништа никада није ни догодило. Нешто недостаје. Осећам да нешто недостаје. Само се претварам у некога, а да при том немам речи да опишем у шта се претварам. (Tešić 1996: 272)

Хамваш каже да ако човјек испред свијести о ужасном присуству кризе дође до скривања у илузорну сигурност, онда је самог себе избрисао из егзистенције. Таквог човјека Енглези називају *lonely crowd*, или како Ками пише, *l'homme absurde*. Љубав остаје изван изван Алексовог искуства (Ленор му саркастично у једном моменту каже: „уместо

љубави ти си желео мале љубавне сцене“) и он се отргао из животног ткива. Ерих Фром у *Умијећу љубави* каже да се осим у елементу давања активни карактер љубави огледа и у чињеници да она увијек садржи одређене основне елементе, заједничке свим облицима љубави. То су: *брига, одговорност, поштовање и знање*. Ниједан од поменутих елемената нећемо наћи у Алексовом „чистом“ односу према ближњима. Они остају изван његовог видокруга јер је он сувише заокупљен својом улогом на сцени да би пао као жртва махнитог љубавног самозаборава. Он кукавички одбија да преузме одговорност и на кћеркину очајничку потребу за љубављу

**Кћер:** Не уживам у животу. Већ и у љубави. Ето, рекла сам. Желим да ме други воле и не само да ме други воле, већ, чуј ово, и да ме ти волиш.

Алекс одговара одбијањем њеног захтјева за реципроцитетом привржености:

**Алекс:** О, срце. Знам да те то боли. Знам врсту твог бола и знам шта ти је потребно да тај бол прође. Али зашто то мора бити љубав? Зашто не нешто друго уместо љубави? Уосталом, ми нисмо заробљени у некој грчкој трагедији у којој су стандарди људског понашања записани и у којима би одступање од тих стандарда и тежња ка нижим стандардима били виђени као духовно уништење горе од смрти. И, шта нам је чинити? Наставити са овим нашим болним и мртвим односом или проћи кроз неку врсту катарзе? Знаш, знам да си још увек млада и да ти се овај изненадни појам катарзе чини огавним. Мислиш да катарзу треба заслужити. Када би то била истина, душо, наша цела култура би се срушила и сва позоришта би била без светлости. (Тешић 1996: 295)

Говорећи о „језичкој усамљености“ и *психологији одјелитости* којом се понајбоље може описати душа просјечног становника Њујорка, Бодријар каже:

Запањујућ је број људи који мисле сами, који пјевају сами, који једу и говоре сами на улицама. Упркос томе, они се не збрајају. Напротив, они се одузимају једни од других, и њихова је узајамна сличност неизвјесна.

Али једна је посебна усамљеност потпуно различита од свих осталих. Усамљеност човјека који јавно спрема свој оброк, на неком зиду, на хауби неких кола, уз неку ограду, сам. Тога има свугдје, то је најтужнија сцена на свијету, тужнија од биједе, тужнији од просјака јесте

човјек који једе сам пред свима. То је нешто што се коси с људским и звјерским законима, јер звјери увијек једне другима указују част да дијеле храну или да се отимају о њу. Онај ко једе сам мртав је. (Baudrillard 1988: 18, 19)

Алексова душа је заравњена, свијет је за њега онакав какав се приказује његовим чулима, није украшен маштом и лишен је идеала; он је *човјек без својстава* попут Музиловог протагонисте из истоименог романа;<sup>59</sup> док Музилов јунак, Улрих, немајући сопствене карактеристике, мора да их изгради једино сопственим напорима, помоћу сопствене довитљивости и проницљивости, Алекс је и човјек *без веза*, а особито без оних утврђених, као што су то биле родбинске у Улрихово вријеме. Као житељ савременог *флуидног* свијета, његово се стање може описати прије као кретање но као фиксираност, али кретање лишено садржаја и смисла, као бесциљна сила. Он сам себе назива „постфункционалним“ и на концу драме каже да се осећа као слијепи путник који се вози „неким легендарним Оријент Експресом“, неспособан да искочи из њега, суочи се са стварношћу и почне да живи свој живот.

**Алекс:** Алекс Чејни, мислим, као да правим преглед сопственог живота, је био један од оних људи који су сваког дана свог живота апсолутно сигурни да ће почети да живе свој живот већ наредног дана. А онда, одједном, као да ми је неко навукао црну капуљачу на главу, воз понире у тунел и све постаје црно. Драма се завршава. (Тешић 1996: 298)

Довођењем Алекса до ивице провалије не би ли се овај уплашио од застрашујућих посљедица које му пријете и не би ли га ухватила мучнина када види у шта би се могао претворити, намјера Тешићеве *Умјетности и доколице* била је да људима (Американцима) укаже на опасности ситуације у којој се налазе, јер нема другог начина да им се јасно предочи одговорност коју имају за сопствену судбину. Он(и) се морао преокренути унутар себе самог и поново успоставити услове у којима би могао стварати вриједности.

Алекс је оваплоћење културе која је пасивно одустала од лингвистичких и интелектуалних алатки помоћу којих би се могла носити са свом сложеношћу стварности, односно како би могла раздвајати оспјену од стварности. Американци су своју културу

---

<sup>59</sup> Видјети роман *Човек без својстава*, Роберт Музил, Беокиња, Београд, 2007.

преиначили у голему реплику Пинокијевог „Острва среће“, на који дјечаке привлаче обећањима како неће морати у школу и како ће уживати у бескрајним забавама. Међутим, сви су напосљетку били претворени у магарце – у италијанској култури симболе незнања и глупости. То бескрајно, безумно samozаваравање постаје нужност у друштву које више цијени забаву од садржаја. Интелектуалне или филозофске теме захтијевају исувише труда и рада да би се њима овладало. Као остаци прохујалог доба писмености, калсични театар, књиге и Библија бивају потиснути на маргину културног живота. Популаризација културе често заврши њеном разградњом и понижењем. Филозоф Хана Арент писала је:

Посљедица тога није распад, већ пропадање, а то не узрокују композитори из Tin Pan Alley-а, већ једна посебна врста интелектуалца, обично начитаног и добро информисаног, који има један једини задатак: организовати, распарчавати и мијењати културне чињенице у циљу увјеравања народних маса да *Хамлет* може бити подједнако забаван као и мјузикл *My Fair Lady*, а вјероватно и једнако едукативан. У прошлости било је много великих писаца који су преживјели стољећа заборавља и занемарености, али и даље је отворено питање да ли би сви они могли преживјети забавну верзију онога што имају рећи. (Arendt 1993: 207)

4. *НА ОТВОРЕНОМ ДРУМУ И „ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРУ Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ: ИСУСОВА РЕЛИГИЈА БЕЗУСЛОВНЕ ЛЈУБАВИ НАСПРАМ РЕЛИГИЈЕ МОЋИ ВЕЛИКОГ ИНКВИЗИТОРА*

*Ако је књижевност слободна, онда она испољава двоструку делатност: критикује живот и пружа херојски идеал живота. Делатност међутим није паралелна. Обе су једно. [...] Истина и критика и идеал и богови могу се протерати с говорничке трибине и с вашара и из јавног живота, али се не могу прогнати из човековог срца.*

*--Бела Хамваш, Пут предака и пут богова*

Ничеов нихилизам, који се наругао свим досадашњим социокултурним и морално-духовним постигнућима западне културе, а што је у антрополошком погледу посљедично резултирало сликом о „надчовјеку“ ког Ниче у *Тако је говорио Заратустра* сматра одговорним за „смрт Бога“, доживио је вишестуко потврђивање своје далековидости. Ако је Бог мртав, како је тумачио Ниче, то значи да „нема истине, да нема апсолутног устројства ствари“ (...) и да ће доћи, а већ је дошло, вријеме када ће човјеку доћи на наплату то што је „читавих двије хиљаде година био Хришћанин“ (Ниче 1988: 15, 21). Ниче је, дакле, био у праву – јер то исто надлазеће вријеме ми сада препознајемо као вријеме духовног и моралног „пада свијета“. Отуда је сасвим оправдано што су многи у Ничеу видјели великог пророка краха западне културе којој је главни мото садржан у синтагми „бити = имати“.

До сличних увида дошао је и Тешић, који је као југословенски имигрант и „моралиста са срцем“ како су га називали, превалио дуг и мукотрпан пут од „аутсајдера“ до „инсајдера“ у новој домовини, Америци. Новоосвојена позиција омогућила му је и свеобухватнију перспективу из које је могао потпуније сагледавати континуирану ерозију

политичких, социјалних, моралних и умјетничких темеља у америчком начину живота друге половине XX вијека. Говорећи и пишући о губитку људског духа, о неуспјелом систему образовања, о све већем јазу између сиромашних и богатих, а при том изложен и цензури, Тешић се намјерно окренуо позоришту као најдјелотворнијем медију путем којег је настојао изнијети своја увјерења о слабљењу квалитета живота у Америци, све у нади да ће пробудити у људима критичку свијест о све погубнијем обесмишљавању живота путем подривања и уништавања етике. Након драматизације разних аспеката савременог живота и текуће политике Америке у другој половини двадесетог вијека, фокус у Тешићевим дјелима помјерио се на хришћанску митологију – када постаје видљиво да је текст о савременом животу нашао контекст који га најбоље објашњава у обради теме Христовог повратка у његовој најчувенијој драми, политичко-моралној алегорији *На отвореном друму*. Осјећао је да је једина ствар вриједна писања за позориште она која укључује морални проблем. Зато и не чуди често освртање на питања морала у интервјуима из периода његовог зрелог стваралаштва. Плод бављења темељним етичким и онтолошким питањима јесте комад *На отвореном друму*, који представља најхрабрије и тематски најамбициозније дјело Тешићеве стваралачке каријере.

Тема Христовог другог доласка јавља се код Тешића (као и његовог савременика Артура Милера чији је комад *Блуз за Месију* инспирисаним Тешићем) као фаза у развоју његовог *историјског чула*, о којем Т. С. Елиот говори као о предуслову сваке велике умјетности. Истражујући узроке трагичности савремене историје, Тешић слиједи развојну линију многих умјетника које је морални пад Запада, особито током XIX и XX вијека, много прије њега приморао да радикално преиспитају злоупотребу хришћанства. Критичко промишљање хришћанске традиције привукло је, прије Тешића и Милера, Џорџа Бернарда Шоа, Д. Х. Лоренса, Ничеа, Т. С. Елиота, Џојса, Роберта Грејвза, у новије вријеме португалског нобеловца Жозеа Сарамега, британског драмског писца Марка Рејвенхила, недавно и сјајног америчког композитора опера, Џона Адамса. Дјела настала из ове конфронтације спадају међу најзначајнија остварења умјетности на Западу. У оваквој традицији Тешић је посебно занимљив зато што је на изазов Америке, коју је упознао из три различите перспективе – из перспективе радничке четврти у Чикагу, где је последије Ужица одрастао, Колумбија Универзитета и свијета позоришта на Бродвеју и око Бродвеја у Њујорку, гдје је своје прве драме писао, помпезне Калифорније и Холивудске



фабрике снова на западној обали САД-а, гдје је једно вријеме као успјешни сценариста радио, одговорио служећи се у свом стваралаштву баштином великих руских умјетника и етичара, Толстоја, Достојевског, Максима Горког, које је на Колумбија Универзитету током постдипломских студија марљиво и темељно изучавао. Христов други долазак у драми *На отвореном друму* инспирисан је поглављем о Великом инквизитору из Достојевсковог романа *Браћа Карамазови*, али и Толстојем, који је након размишљања о рату изнијетим у роману *Рат и мир*, написао дјело *Царство Божије је у вама*. Тешићеве драме, посебно оне које се баве ратним темама (као на примјер *Брзина таме*), утемељене су у Толстојевим ставовима из ове књиге, који су надахнули и Гандијев пацифизам.

Важно је нагласити да Тешић и Милер у својим комадима *На отвореном друму* и *Блуз за Месију* не исповиједају никакву вјеру, нити пишу икакве тенденциозне текстове, већ као драмски ствараоци кроз визуру умјетничке одговорности промишљају о томе како би ваљало неке аномалије схватити са становишта модерне свијести.<sup>60</sup> Укратко, они не пишу о Христу као вјерници, већ као поштоваоци цјелокупне људске традиције која заговара мир, братство и солидарност, у којој је Христос један од највећих узора и учитеља. Христово страдање за њега представља драматичан примјер процеса убијања оног што је у човјеку најбоље, процеса који се стално понавља у дехуманизованом друштвеном поретку који се намеће силом и само захваљујући употреби силе истрајава. Ако је Вилијам Блејк вјеровоа да сва божанства пребивају у људским грудима као она непобитна духовна и стваралачка моћ дата човјеку у чину његовог стварања, и ако је логораш из Аушвица, психијатар Виктор Франкл, тврдио да је Бог она енергија у подсвијести сваког појединца која покреће *савјест* као главни орган смисла, Тешић, као и његов савременик Артур Милер (1915-2005), драматизује убијање Бога у човјеку као убијање творачких потенцијала и савјести, баш онако како је то Шекспир у својим

---

<sup>60</sup> Нужно је напоменути да Тешић и Милер нијесу јединствени у коришћењу овакве стратегије. Године 1921. ирски драмски писац и нобеловац Џ. Б. Шо је написао *Повратак Метузалему*, пет повезаних драма-парабола у којима истражује еволуцију човјека од Рајског врта до научнофантастичне будућности. Енглески писац Д. Х. Лоренс је 1929. године написао своје тумачење приче о Исусовом васкрсењу и поновном повратку (*Човјек који је умро*), да би двије године касније дао своју интерпретацију *Апокалипсе* која представља његову радикалну критику политичких, религијских и друштвених структура западне цивилизације. Европску паганску и хришћанску традицију поново су промишљали Елиот и Џојс, о Христовом поновном доласку пјесме је писао Јејтс; радикалне ревизије Хришћанства и корективне реинтерпретације Исусовог живота написали су британски стручњак за грчку и хебрејску митологију, пјесник Роберт Грејвс (*Краљ Исус*, 1946) и португалски писац, нобеловац Жозе Сарамага (*Јеванђеље по Исусу Христу*, 1991, *Каин*, 2009).

трагедијама приказао. Умберто Еко (*Име руже*) и Симона Веј (*Укорјењивање: увод у декларацију о дужностима према људском бићу*), не стављају нагласак на убијање Бога већ на измишљање и институционализовање *лажног Бога* чији се неприкосновени ауторитет користи да оправда и 'нормализује' дискриминацију и неправду коју чине европске елите. Обожавањем *лажног Бога*, модерни напредни западни свијет, кроз ослобађање од „окова“ етике и савјести, настоји потврдити своју слободу да чини злодјела, подјармљује технолошки напредније и компромитује стваралачке потенцијале људске природе истовремено се безочно заклињући именом Христовим, како је то Велики инквизитор у *Браћи Карамазовима* посвједочио: „Ми ћемо им рећи да смо послушни теби (Христу) ... (али) ми нисмо с тобом, него с њим, ето ти наше тајне! Ми већ одавно нисмо с тобом, него с њим“ (Достојевски, 2009: 362).

Тешићева политичко-морална алегорија о Христовом поновном доласку додатно добија на умјетничкој снази усљед чињенице да израста из легенде о Великом инквизитору Ф. М. Достојевског, којом је овај велики Тешићев учитељ непоновљивом бриткошћу и прецизношћу поставио дијагнозу морално-духовне декаденције западњачке цивилизације. Попут Емеа Сезера, и Достојевски раскринкава дијалектику псеудохришћанства тако што прати генезу зла у свијету налазећи његове коријене управо у ријешености Римокатолицизма да прихвати сатанино гледиште о човјеку-животињи кога покреће искључиво нагон за самоодржањем, то јест коришћу. Полазећи од претпоставке да је човјекова природа одређена потребама стомака, и при том одлучно негирајући човјекову способност творења ваљаних вредносних судова, Велики инквизитор се претвара у ватреног заговорника аутократског принципа владања мотивисаног *бескрајном вољом за моћ*. Његова аргументација суштински се састоји у сљедећем: човјек је безвриједна, слабашна, кукавна креатура немоћна да оствари мир, срећу и пуноћу егзистенције уколико се не покори владавини неколицине одабраних, предодређених и људи способних да умјесто њега одређују његову судбину унутар друштва.

Дискурс о Великом инквизитору плод је философске побуне Ивана Карамазова, хладног и циничног интелектуалца. Прије него ће подлећи болести лудила, у поглављу „Побуна“ Иван објашњава своје одлучно одбацивање не Бога, већ свијета чији је Бог творац. Иван нам заправо скицира своју побуну против објективног поретка ствари у

свијету, то јест против материјалистичког схватања историје и на њему заснованом учењу да се будућа хармонија мора зарадити неизбјежним страдањима у садашњости. Иван одбија да прихвати својим умом цјелисходност и оправданост људских патњи, нарочито патњи невине дјечице на чијем примјеру је јасна непотребност патњи уопште. Након страховитих страница о дјечици закланој, убијеној из пиштоља док су се играла, растргнутој од чопора напујданих паса, Иван грми:

Чуј: ако сви морају патити да би страдањем искупили вечну хармонију, шта ће онда ту деца? (...) Сасвим је непојмљиво зашто су морала да страдају и она, дечица, зашто да она својим патњама купују хармонију? (Достојевски 2009: 344)

Уколико вјера у Бога подразумијева прихватање таквог великог плана чији су саставни дио такви ужаси и страхоте, а нужно јесу његов дио јер постоје, уколико је то оно од чега се вјера састоји, Иван се одриче сваке будуће хармоније пошто је њена цијена патња недужне дјечице:

(...) стога се те највише хармоније потпуно одричем. Она на вреди једне сузице ни само оног једног измученог детета, што је тукло себе песничком у груди и молило се у својој смрдљивој јазбини неискупљеним сузицама својем „Боги“! Не вреди, јер су сузице његове остале неискупљене. Оне морају бити искупљене, иначе не може бити хармоније (...) Ја нећу хармонију, из љубави према човечанству је нећу! (...) И стога се ја журим да своју улазницу натраг вратим ... То и чиним. Није то да Бога не примам, Аљоша, него му само улазницу, с највећим поштовањем, враћам натраг. (Достојевски 2009: 345)

Легенда о Великом инквизитору, осим тога што је религиозна параболоа, представља и философско-политички мегдан, алегоријско сучељавање двију непомирљивих идеологија, колизију универзалних принципа: добро и зло, слобода и принуда, Христ и Антихрист, хуманистичке и ауторитарне етике. Прије свега, Достојевски овом легендом покреће питање људске слободе. Сваки је човјек стављен пред избор

вредносног система који представља Христ и модуса егзистенције који заговара инквизитор. Након што га хапси и баца у тамницу, Инквизитор оптужује Христа да је човјеку показао пут слободе, и захтијевајући од њега слободу избора, учинио га одговорним за судбину сопствене душе, што је одговорност изнад сваке људске снаге. За инквизитора, пак, нема ничег мучнијег за човјека од слободе његове савјести:

Ти си пожелео слободну љубав човеку, да слободно пође за тобом, занет и засењен тобом. Место чврстог древног закона, човек је имао са слободним срцем да решава сам: шта је добро и шта је зло, имајући за руководство само твој лик пред собом – али зар је могуће да се ти ниси сетио и помислио да ће он одбацити најзад, и оспорити чак и твој лик и твоју истину, ако га пригњечи тако страشان терет као што је слобода избора?“ (Достојевски 2009: 359)

Узвишеност Христових очекивања, тврди инквизитор, у трагичном је неспоразуму са природом људских бића која су беспомоћна, порочна, ништавна, збуњена, бунтовна али покорна:

Тиме што си га тако много ценио и уважавао, тиме баш као да си га престао волети, јер си и сувише много од њега захтевао – и то ко? Онај који је човека волео више него самога себе! Да си га мање уважавао, ти би мање од њега тражио, а то би било ближе и сличније љубави, јер би његов терет био лакши (...) Ти сад са поносом можеш указати на ту децу слободе, слободне љубави, слободне и великолепне жртве њихове у име твоје. Али имај на уму да је њих било свега неколико хиљада, па и то богова, а остали? А зашто су криви ти остали слаби људи, што нису могли да издрже што и они јаки? Шта је крива слаба душа што није кадра да прими толико страшних дарова? (Достојевски 2009: 361-362)

Инквизиторов застрашени тип човјека ће одбацити дар слободе и умјесто ње потражити ограничену али загарантовану сигурност – „јер ништа и никада није било за човека и човечанско друштво несносније од слободе.“ (Достојевски 2009: 356) Човјек ће

учинити све само да избјегне моралну обавезу izbora и одговорности односно бреме посљедица произашлих из таквог izbora. Најважнији дио инквизиторове оптужнице јесте да је Христ био рђав социјални психолог, слијеп за историјске доказе. Да је поимао човјека у другачијем свијетлу, понудио би му срећу (хљеб), а не слободу, те би тако прихватио моћ којом га је сатана кушао у пустињи. Инквизитор даље аргуентује како је ђаво тај који зна, а не Христ, за чим човјек највећма чезне, сводећи човјекову потребу на три питања / искушења: хљеб, чудо, и мач, у којима „као да је скупљена у једну целину и предсказана сва потоња историја човечанства; у њима као да су јављена три обличја у којима ће се саставити све неразрешиве историјске притивречности људске природе на целој земљи.“ (Достојевски 2009: 355) Овакав став недвосмислено смјешта Великог инквизитора унутар традиције екстремног материјализма и сцијентизма XIX вијека – преовлађујућег погледа на свијет Достојевсковог времена, у роману *Браћа Карамазови* познатог као Бернарова шема / план, који су натуралистички писци широм свијета прихватили као одраз људске стварности. Врлина и порок, према схватању главног преставника ове традиције – Клода Бернара, била су искључиво питања човјекове условљености односно аутоматских реакција на његове материјалне околности, док су идеје попут слободне воље и моралног izbora одбачене као испразне илузије.<sup>61</sup> Међутим, поставља се питање како нам оваква перспектива помаже у разумијевању људских осјећања, интуиције, жеља, људске душе. На темељу науке саме не може се изградити цјеловит и истинит поглед на природу и стварност човјекову. Дмитриј из *Браће Карамазових* настоји да уподоби свој живот према Бернаровом моделу након што га оптужују да је починио убиство. Он каже да му је жао Бога јер Он више не представља вјеродостојно објашњење човјека и свијета. Дмитриј се отуда појављује као симбол просвјетитељског негирања живота у свијету у чијем је средишту Бог.

Становиште материјализма, дакле, дефинише инквизиторову филозофију човјека. Према његовој логици, хљеб је извор врлине, док његов недостатак рађа порок:

Знаш ли ти, проћи ће векови, и човечанство ће прогласити устима своје премудрости и науке да не постоји злочин, дакле, да не постоји ни грех, него само – гладни. „Нахрани, па

---

<sup>61</sup> Више о овој теми види у књизи Вила Дјуранта *Um царује*, Просвета, Београд, 1980.

тада можеш захтевати од њих врлину!” – ето шта ће бити написано на застави коју ће подићи против тебе, и којом ће разрушити твој храм. (Достојевски 2009: 356)

Христ је одбацио сигурност хљеба за човјека а заузврат човјек ће одбацити Христа зарад сигурности хљеба. Човјек ће се напосљетку окренути новој проповиједи материјализма:

О, никада, никада, они неће себе без нас нахранити! Никаква им наука неће дати хлеба, док буду остајали слободни, него ће се свршити тиме што че донети своју слободу пред наше ноге, ап ће нам казати: 'Нахраните нас, па макар нас и заробили!' Разумеће најзад и сами да се не да ни замислити да слободе и хлеба буде довољно за све у исто време, јер никада они неће бити кадри правично међу собом поделити оно што имају! А увериће се и о том да не могу никад ни слободни бити, зато што су слаби, порочни, ништавни бунтовници (...) на крају крајева, они ће баш и постати послушни. Они ће се чудити нама и сматраће нас за богове зато што смо им се ставили на чело, и што смо пристали да издржимо слободу од које су се они уплашили, па да над њима господаримо – тако ће им напослетку бити страшно што су слободни. (Достојевски 2009: 356-357)

Хљеб и послушност за Великог инквизитора суштински су неодвојиви, то јест хљеб осигурава покорност, јер је човјеку надасве потребно „да се поклони оном што је већ неоспорно, и то у толикој мери неоспорно да сви људи наједаред признаду да се томе сви могу клањати“ (Достојевски 2009: 358). Одбивши искушења злог духа Христ није желио да освоји послушност људи чудом, дакле под принудом, већ је од њих захтијевао чин слободне вјере заснован на одлуци њихових срдаца. Инквизитор оптужује:

Ниси сишао стога што ниси желео да чудом покориш човека; жудео си за слободном вером, а не за „чудом“. Жудео си за слободом и љубављу, а не за ропским усхићењима једног сужња пред силом која га је занавек ужаснула. Па и ту си судио о људима сувише високо (...) Осврни се и погледај унатраг, па пресуди. Прошло је петнаест векова; иди,

погледај на њих (...) немир, забуна и несрећа – то је данашња судбина људи, пошто си ти онолико страдао за њихову слободу. (Достојевски 2009: 360-361)

Што је Христ одбио то је Велики инквизитор свесрдно прихватио:

Исправили смо велики подвиг твој, и засновали смо га на *чуду, тајни* и на *ауторитету*. И људи се обрадоваше што су их наново повели као стадо, и што је, напослетку, са њихових срдаца скинут дар који им је донео толике муке (...) И зар ћу ја сакрити од тебе тајну нашу? (...) Е па ево, чуј је: ми већ одавно нисмо с тобом, него с *њим*, ето ти наше тајне! (...) Равно пре осам векова узели смо ми од њега оно што си ти с негодовањем одбацио, онај посљедњи дар који ти је он нудио када ти је показао сва царства земаљска. (Достојевски 2009: 362)

Велики инквизитор недвосмислено твори прототип Великог Брата (The Big Brother) у књижевности и историји. Врхунска дјела дистопијске књижевности XX вијека: Орвелова *1984.*, Хакслијев *Врли нови свијет*, Вонегатов *Player Piano*, Бредберијев *Фаренхајт 451* – са наивним, невиним становницима и патерналистичким диктаторима, израстају, посредно или непосредно, управо из „Легенде о Великом инквизитору“ Достојевског. Инквизиторова утопија (сатанократија) темељи се на убијању човјекове душе тако што умјесто духовне идеје поставља корист, тако што преувеличава човјекове слабости, његову покорну природу, неспособност да подноси одговорност слободе, његову потребу за патерналистичким ауторитетом који ће обуздати његов социјални канибализам. Визија овакве људске природе служи циљевима његове политичке идеологије. Диктаторова воља за моћ детерминише његово виђење људске природе, његова визија оправдава његову тиранију. Међутим, идеолошка мелодрама инквизиторове екстремне, апокалиптичне визије која одише страхћу за моћи, пренебрегава сву бескрајну комплексност људског искуства редуцирајући га на просте антиномије: анархију или деспотизам, надчовјека или роба. Ако филозофски анархисти романтизују човјекову инхерентну доброту и снагу, онда тоталитарни режими пренаглашавају злоћу и слабост човјекову, све у сврху оправдавања сопствених циљева. Ниједан од ових система се, пак, како смо већ рекли, не бави

сложеним, вишедимензионалним историјским људским бићима, већ само пуким апстракцијама.

Међу најинтригантнијим особеностима легенде свакако се издваја изузетна прецизност којом она дочарава психологију тоталитаризма – психологију како владалаца тако и потчињених. Инквизиторова карактеризација човјека као сервилног, страшљивог и трагично беспомоћног бића посвједочена је типичним понашањем маса под тоталитарним режимима: неколицина храбрих и снажних душа може пружити отпор, али је већина покорна, систематски држана у стању вјечите дјетиње зависности да чак и прижељкује потчињеност господару или Вођи. Међутим, тоталитарни режими не настају због тога што је у природи људских бића да буду робови колико због тога што такви режими осмишљавају ефикасне методе претварања људи у робове. Дакле, тоталитаристички режими, у мјери у којој то могу и путем разних средстава принуде, настоје искројити тип човјека према слици њихове идеологије, према истој оној слици какву у свом дугом и ватреном монологу исцртава и сам инквизитор.

Тип личности који такав систем посљедично производи, како то наводи Ерих Фром у *Бекству од слободе*, јесте *мазохистички*. Дефинишући мазохизам не само као сексуални већ и социјални феномен, Фром каже:

Различити облици које узимају мазохистичка стремљења имају један циљ: *ослободити се појединачног ја, изгубити се; другим речима, отарасити се бремена слободе*. Ова мета је очигледна у оним мазохистичким стремљењима у којима појединац тежи да се потчини особи или моћи коју осећа као недољиво снажну (...) мазохист је поштеђен доношења одлука, поштеђен коначне одговорности за судбину свог личног ја, а тиме је поштеђен и недоумице о томо какву одлуку да донесе. Он је такође поштеђен и недоумица о томе шта његов живот значи или о томе ко је „он“. На та питања одговара његов однос према моћи с којом се здружује. Значење његова живота и идентитет његова личног ја одређени су већом целином, у којој је лично ја ишчезло. (Фром 1986: 113)

Уколико мазохизам вјерно одсликава психу потчињених и тоталитарним друштвима, шта објашњава психологију господара? Фром одговара: *садизам*.



Тоталитаристички вође су садисти, сматра он, и то у социолошком а не строго сексуалном погледу. Наш је аргумент да је Велики Инквизитор парадигма управо таквог психо-социјалног типа личности – *садисте који „воли“ људе искључиво зато што њима господари*. Његова самопрокламована монументална благодарност према људском роду зарад ког је он, како вели, жртвовао сопствену срећу и пропатио далеко више неголи сам Христос, прихвативши ужасно бремене слободе не би ли људи њега били ослобођени, тек је маска којом настоји прикрити сопствену немирну жудњу за што већом моћи над њима. Не повређивање само по себи, већ је „жеља за моћи најзначајнији израз садизма“ који се

често појављује прерушен у љубав. Власт над другом особом, ако човек може да тврди да он њоме влада ради ње саме, често се појављује као израз љубави, али основни чинилац је уживање у господарењу. (Фром 1986: 115-116)

Тобожња љубав коју „благонаклони“ садиста (инквизитор) показује, у потпуности зависи од његове способности да влада. Уколико таква моћ ишчезне, ишчилеће и његова „љубав“. У психолошком погледу, садизам је супротна страна мазохизма, обије тежње су „исходи једне основне потребе, која потиче из човекове неспособности да поднесе издвојеност и слабост свог личног ја“, и објема је циљ *симбиоза* - „такво сједињавање појединца са другим (...) због кога сваки од њих губи губи интегритет свог личног ја и потпуно зависи од другог. Садисту је његов предмет потребан управо исто онолико колико и мазохисту његов (...) У оба случаја губи се интегритет појединачног ја (Фром 1986: 113-114). Стога, закључује Фром, „похлепа за моћи не потиче од снаге већ од слабости. Она је израз неспособности појединачног ја да остане само и да живи.“ (Фром 1986: 116)

Тумачимо ли легенду у овом свијетлу, један парадокс ишчезава, то јест разлог због којег би Велики инквизитор одустао од властите личности или прибјегао самопорицању ради људског рода према којем гаји очигледну мржњу. Сума резултата његових садистичких прегнућа, дакле, одговара његовој мотивацији: да људе унизи, омаловажи, укине им слободу и тако постане њихов апсолутни господар. Он људе „воли“ јер су они њему потребни – потребна му је њихова послушност, слабост, њихово обожавање њега, јер је то коријен његовог осјећања властите снаге.

Христов пољубац који „гори на срцу“ Великог инквизитора отуда можемо тумачити као Христово разумијевање Инквизиторове трагичне ситуације, испољене кроз његову фаталну слабост и патетичну потребу да изиграва Бога, све под привидом „бескрајне несебичности и љубави“ према људима. Пољубац „гори“ на инквизиторском срцу зато што је Христ прозрео његово рационализовање садистичких нагона које је овај потиснуо односно сакрио и од самог себе:

Човек не мора бити свестан покретачких снага које владају његовим карактером. Човеком могу потпуно да овладају садистичка стремљења а да он свесно верује да га мотивише само осећање дужности. (Фром 1986: 117)

Управо је оваква динамика снага / нагона које мотивишу инквизиторово понашање, што је Христ, врхунски познавалац несвјесне димензије људске мотивације знао далеко боље. Више је него извјесно и да је Достојевски такође био дубоко свјестан феномена благонаклоног садизма.

Тешић је, као и Достојевски, такође психолог, то јест и он истражује коријене, буди и узнемирава колективну савјест. Морамо признати да је улога писца који слика мрачну стварност утолико ужаснија и страшнија уколико је он даровитији, уколико јој се потпуније предаје и искреније је узима на себе, што је свакако био случај са Тешићем. Као рефлексија свијета и човјека на врхунцу цивилизације у којој више нема мјеста за исконске и истинске духовне вриједности попут љубави, истине и братске солидарности, Тешићеви комади јасно препознају одакле вријеба највећа опасност за човјека. У интервјуу са новинаром Дејаном Стојановићем урађеним у зиму 1992. године у Гудман Театру (Чикаго) и објављеном у српском часопису *Погледи* Тешић, говорећи о својим подстицајим за писање драме *На отвореном друму*, закључује да је злокобна тенденција свијета у коме живимо оличена у настојању да се индивидуе ослободе „памћења да је

такав човјек (Христос) икада постојао (...) и коначно ослободе дужности да буду људска бића.<sup>62</sup>

На другом мјесту Тешић поново поставља исто суштинско морално питање савремене индивидуе: „Шта бисте учинили када би били суочени са чињеницом да морате да убијете Исуса Христа? (...) Питање је шта је слобода, шта мислите да ће вам она донијети и шта ћете урадити да је досегнете. Драма се на неки начин материјализовала 1989. године, када ми је постало јасно да ће слједећи талас невоља бити грађански ратови широм свијета.”<sup>63</sup> Из ових ријечи закључујемо да се поменута драма изродила из Тешићевог страха због човјековог губитка хуманости, а грађански рат који је иначе хронотоп ове драме додатно потврђује ову тврдњу. Парафразираћемо Тешићево питање тако да оно гласи: чему се човјек данас потчињава – интернализираним ауторитетима као што су *морална дужност* и *савјест* или *спољашњим, анонимним ауторитетима*? Јесу ли све његове дјелатности управљене ка *слободи за*, то јест ка сталном и активном развоју личног интегритета, развијању односа према другим људима и природи прожетим љубављу, солдираношћу, спонтаношћу и трудом? Или он, усљед растућег неподношљивог осјећања изолације, све више одустаје (ослобађа се) од сопственог интегритета и препушта се друштвено-технолошком механизму који се одликује прецизно схематизованом егзистенцијом, новчаном економијом и интелектуализмом, постајући оруђе у рукама неодољивих моћи изван њега?

Проучавајући Достојевског он је дошао до сазнања да се саблазан духа Великог инквизитора (касније Орвеловог Великог Брата) крије у свим видовима цивилизацијских пракси и идеологија које себе граде на подјармљивању човјекове душе, оробљавању и убијању. Спознао је и то да тај дух може опстајавати једино посредством убијања Христа у човјеку, насиљем над истином и уништавањем у човјеку основних људских осјећања, тако да он, како је то описао Орвел у дјелу *1984.*, више није „кадар да осети љубав, пријатељство, смех, храброст, поштење“ (Орвел 2004: 200). Иако суочен са историјском праксом у оквиру које људска бића не развијају у себи и не напредују ка идеалу „љубави

---

<sup>62</sup> Види: Стојановић, Дејан. “A few moments with Steve Tesich“ (интернет). Доступно преко: [www.archive.org/details/AFewMomentsWithSteveTesich-InterviewByDejanStojanovic](http://www.archive.org/details/AFewMomentsWithSteveTesich-InterviewByDejanStojanovic).

<sup>63</sup> Види: Weiss, Hedy. “Steve Tesich: on the ‘Road’ to apocalypse.” Chicago Sun Times. 15 March 1992. Доступно преко: <http://www.highbeam.com/doc/1P2-4100850.html>.

без мотива“, Тешић у свом понајбољем комаду *На отвореном друму* ипак нуди могућност разрјешења отровних проблема који су захватили модерно човјечанство: Христа не убијају они од којих се то очекивало и захтијевало – представници посрнулог човјечанства, ликови Ал и Анђео, већ тај злочин извршава монах, клерик кога одликује, као и самог инквизитора, *морал фарисеја*. Како Хамваш образлаже,

фарисејство није просто лицемерје, него израђен начин живота, и не заснива се на томе да ћу некоме на вашару продати ждребну магарицу, мада она није ждребна, него се представљам као морално интактан човек, чак на високој равни, човек који сматра важним остваривање хуманих вредности, мада искључиво тежим световном стицању, а морално држање користим као покриће.

Фарисејство је егзистенцијално животно устројство чији је смисао следећи:

- ко жели да у друштву буде озбиљно прихваћен, треба да остварује његове моралне вредности (часност, поштење, искреност, спремност да се помогне);
- ко жели да стиче, мора да схвати да моралним држањем неће стићи до циља, и отуда треба да запостави часност, поштење, искреност и тако даље.

То двоје не иде заједно. Фарисејство чини оно што не иде, и то систематично изграђује, свој начин стицања у животу покрива привидом моралног држања.

Морал фарисеја је стратегија самозаштите стицања гласа, угледа, имања, моћи, како би човек сачувао своју социјалну тежину. Човек хоће оно што није могуће, истовремено бити победник у животу и људски истинит. Не може се неждребна магарица продати као ждребна, јер је то вашарски трик, привредни преступ, једноставна превара на социјалној равни и правни случај. Тиме што фарисеј свој начин живота изграђен искључиво на световном стицању, покрива моралним лицемерјем и не само што жели да се обогати, него жели да живи у привиду интактне превласти, то није трик, и није превара и није правни случај, али чак ни иморалност, него лаж бивства, јер није стварна чињеница, него се доводи у заблуду о правом лицу његовог бића. Фарисејство није друштвена и није морална квареж, него организована корупција бивства.

Фарисејство је прво и најопштије очитовање антихристовске егзистенције. (Хамваш 2012б: 119, 120)

Неизмјерна већина инквизиторових односно монахових чинова јесу фарисејски чиновни, улога одиграна пред широком јавношћу иза које је жељу за стицањем најприје смијенила намјера прибављања власти, и на концу жеља за одржавањем свјетске власти.

Проблем новостечене слободе, то јест питање како ће се личност поставити у прилагођавању спољашњим силама а да при том не изда основне принципе људскости, притискивало је свијест многих хуманистичких философа и стваралаца. За потребе нашег истраживања послужићемо се принцивним ставовима Ериха Фрома, који је психолошко-социјално-моралном питању *слободе од* и *слободе за* и двосмисленом процесу ослобађања модерног човјека посветио драгоцену студију *Бекство од слободе*. Модерна историја, наводи Фром, у раздобљу од реформације до наших дана обиљежена је снажним процесом човјекове индивидуације, процесом који он назива *ослобађањем од* првобитних спона, то јест природног и друштвеног окружења изнад којег се човјек настојао издигнути, а које му је некада пружало осјећај безбједности и припадања. Економски и технолошки прогрес ишао је напоредо са човјеким јачањем моћи сопственог разума, новим осјећањем независности (слободе), али га је у исти мах испунио сумњом и непокојством, опхрвао га неодољивим осјећањем беспомоћности и усамљености и нагнао га на „ново потчињавање и на принудну и ирационалну активност“ (Фром 1986: 78). У том процесу негативног ослобађања и јачања свог интелекта човјек се неумитно све више затвара у сопствене утврђене бункере приватности бивајући двоструко отуђен - од себе самог и од окружења.

Но док је појединац вишеструко порастао, развио се ментално и емоционално, те у културним достигнућима учествује у досад нечувеној мери, такође је порастао раскорак између „слободе од“ и „слободе за“. Исход те несразмере између слободе *од* сваке споне и недостатка могућности за позитивно остваривање слободе и индивидуалности довео је у Европи до паничног бежања од слободе у нове споне или, бар, у потпуну равнодушност (Фром 1986: 31).

Зашто никада човјек није волио и славио слободу као у модерном времену? Да ли је то зато што никада није била толико далеко? Или, напротив, што се осјећа да је веома

близу и на дохват? И једно и друго, већ према души којом се даје и о значењу које он придаје том појму. Слобода је за многе људе данашњице право на непослушност. Када им се повјери то право, они се досађују (досада је још једно омиљено ђаволово ловиште) у убрзо призива тиранина. Но, чим тиранин почне да хара, њихова их љубав односно чежња за слободом нагони до висова храбрости. И тако редом: ова кокетерија дијелом условљава историју. Слобода за коју људи умиру није слобода коју им држава јамчи. Она коју људи захтијевају губи свој злаћани сјај истог трена када је неки правник формулише. Тако и филмска дива није више дива за мужа који ју је узео за жену. Ето великог неспоразума што га симболизује богиња на улазу у њујоршку луку, обасјавајући сва људска бића, без разлике. Та је богиња апстрактна, али зато ништа мање сентиментална. Евоцира религиозна осјећања, а онда их високопарно упућује к празнини. Колико је само хиљада избјеглица пустило сузу пролазећи покрај ње. Само њено присуство било је јамство за угодности мишљења и живљења што су их изгубили у Европи.

Насупрот читавој епохи и упркос толикој рјечитости и стварним жртвама, слобода уопште није, истину говорећи, никакав разлог – чак ни у политичкој области. Ова неодређена слобода не би уистину могла представљати никакав захтјев, јер је она исконско обиљежје човјековог људског стања. Слобода није право, већ опасност којој се човјек излаже у сваком тренутку – како на политичком пољу тако и на духовном. Будући да је управо то што јесте – испуњење Божијег позива – и ако човјек не препознаје уопште свој позив, онда је празна слобода коју захтијева. Ђаво ће се ту убацити под хиљаду различитих облика, од којих је најубичајенији јавно мњење. Али, кад човјек препозна у себи свој позив, он другог права неће захтијевати осим онога који му налаже да се покори своме позиву. Ако му држава ускрати то право, грађанин може слободно изабрати између срама и побуне. Побуна га може одвести у мучеништво, или пак у обнову људских закона: у оба случаја остаје слободан, али не у име апстрактне слободе, већ у име властитог посебног позива. Ако је, напротив, изабрао срам, остављајући да харају закони који су противни исповиједању његове вјере, својом ће кривицом изгубити слободу избора која је била свеколико његово људско достојанство. Тада ће, нема сумње, ући у анонимну масу робова који захтијевају слободу. Они је и захтијевају управо зато што више нијесу слободни. Та једноставна чињеница да су трагали за њом, без услова и великог одредљивог циља, доказује да су потпуно доказали да су ње недостојни. Иначе би је били

истакли, стављајући испред самог живота истинске разлоге за живот. То је учење старог Сократа. Безусловна слобода је сабласт, вјесник најгорих тиранија.

Проблематика човјековог „бјекства од слободе“, немогућности самоостваривања и актуелизовања сопственог творачког потенцијала у оквиру нездравог капиталистичког друштвеног уређења које подстиче еготизам и борбу за профит на живот и смрт, заокупљала је и ум и срце Тешића. Да човјек свакако јесте напредовао у *слободи од*, али не и у *слободи за* остваривање његовог личног ја, за стицање вјере у то лично ја и у живот, свједочи Ал, лик из комада *На отвореном друму*, свјестан мучног сукоба између позитивне (слободе за) и негативне слободе (слободе од) односно човјекове неслободе и неспособности за проналажење смисла сопствене егзистенције:

Ал: Право значење слободе постоји једино у оковима. Једино роб у ланцима може имати представу о томе шта је слобода. Чим се ослободи, он стиче слободу и губи из вида визију о томе шта је слобода (...) Можеш бити роб и знати шта слобода представља, или можеш бити слободан човјек и немати појма (...) Вјерујем да ћеш се сложити да постоје само двије врсте слободе. Слобода од нечега. И слобода за нешто. Роб у ланцима има темељиту визију о овој другој врсти слободе, о слободи због чега и слободи за шта. Али да би остварио своју визију, он се најприје мора ослободити од нечег, својих ланаца. Чим се ослободи, он губи из вида визију о слободи за шта. Уколико жели наново доживјети љепоту сопствене визије и цјеловито значење које је она имала за њега, он се мора потрудити да поново пороби себе (...) Тријумф тираније, свакако, иако у овом тренутку тиранија нема више, састоји се у томе да је она онеспособила човјека да ствара значајне представе о животу у слободи. Лагодан договор који је имао са тиранима којим су тирани морали створити средину у којој је истина била битна, учинио је човјека лијењим и млаким. Његова способност да сам креира значење, за себе, атрофирала је. На тај начин су му преостала само два избора. Да живи живот без значења или да се моли за повратак тиранија како би могао доживјети значење живота у оковима (...) Бити слободан (...) носи у себи значење зачећа, нечег новог, не само препорода, већ самог рођења. (Tesich 1992: 85-87)

Тежња ка слободи (за остварење смисла живота) и воља за смислом, како је то волио рећи Виктор Франкл, интринзично су повезани. Ова тежња / воља утемељена у

несвјесним, дубинским слојевима човјекове психе, и која твори, према Достојевском, Фрому, Франклу, Милеру и Тешићу, иманентно обиљежје људске природе, његово природно право стечено рођењем, вишеструко је осујећена условима живота унутар профитерског капитализма који је изродио егзистенцијалне обрасце покретане начелима личне користи и егоизма као циљевима по себи. Поменута начела која се данас узимају за свемоћне мотивације људског понашања и која подстичу борбу за профит на живот и смрт, губе из вида елемент духовности у међуљудским односима; *homo consumens*-ово усмјеравање животне енергије на згртање и имање очито га чини духовно и емоционално осиромашеним, јер је карактеролошко имање у дубоком неспоразуму са основним условима људског постојања, о чему је још Спиноза писао у својој *Етици*. Стварност људског живота се губи, узвишеност бивства више није важна, људска личност, смисао живота, спонтаност у емоционалним односима међу људима жртвовани су све већим захтјевима прогреса. Реалности да новац, секс и моћ надилазе и гуше сваки потенцијал за истинска духовна прегнућа и позитивно тагање за смислом егзистенције, био је свјестан и Тешићев савременик Артур Милер. У својој песимистички интонираној политичкој сатири *Блуз за Месију* (2002), која је настала као плод Тешићевог утицаја, Милер је створио архетипску слику савременог потрошачког менталитета. Христ (оваплоћен кроз лик револуционара Ралфа, потом Чарлса) у свом Другом доласку доживљава да опет буде разапет, а од цјелокупног догађаја бива начињен спектакуларни телевизијски пренос. Од Христа, то јест револуционара, чак се очекује да 'реконструише' себе како би служио комерцијалним и политичким интересима фарисеја попут Феликса Бариоа – обезличеног службеника/бирократе корпоративне државе. Хенри, протагониста *Блуза за Месију*, узнемирено признаје да махнито обожавање новца убија душу човјекову, што га на крају комада наводи да ламентира над једном протраћеном животном могућношћу: „Могао сам да волим у свом животу.“ (Miller 2009: 175)

Шта је Достојевсков и Тешићев умјетнички одговор којим они настоје стати на пут искорјењивању човјековог моралног бића, бирократизовању његових духовних потенцијала и урушавању човјековог моралног идентитета не би ли на тај начин оживјели у њему оне облике свијести и савјести који ће му повратити способност да пружи отпор религиозним и етичким мутацијама данашњице? Да бисмо га докучили сјетимо се понизности старца Зосиме, Маркеловог убјеђења да смо криви пред птицама али да ипак



живимо у рају, а понајвише Христовог пољупца као јединих зрелих, истински човјечних одговора на реалност ужасног насиља и патње у свијету. Сродност између Тешићевих и Достојевских основних мотива и идеја још више добија на тежини када се узме у обзир њихов умјетнички третман Христовог лика: Достојевсков Христ све вријеме ћути док Велики Инквизитор детаљно излаже свој антрополошки песимизам, своју философију атеизма, иморализма и анархизма. Све што Он чини, осим ћутања, то је да тихо љуби Инквизитора у „његова бескрвна деведесетогодишња уста“ (Достојевски 2009: 370). У изузетно умјетнички успјелој сцени из Тешићеве драме, Христос, све вријеме у сјенци, представљен је као музичар који неумољиво свира своје виолончело. Импликација Христовог ћутања јасна је – не постоји више ништа што би се могло додати његовим дријевним завјетима. Његова порука се није промијенила, неће се промијенити, остаће заувјек онаква каква је одувјек била, не признаје никаква кориговања, појашњења или надопуне. Човјек је поима, сугерише Достојевски, онакву каква она јесте – као велику тајну, сазнатљиву једино путем непомућене вјере.

Свепрожимајућа и непрекидна музика љубави Тешићевог Христа и братски пољубац опраштања Достојевсковог Христа најзрелији су и најјелисходнији човјекови одговори на погубне, (само)убилачке цивилизацијске тенденције којима робују монах (*На отвореном друму*) и Велики Инквизитор (легенда о Великом Инквизитору). Карактеризацијом Христа на овакав начин, Достојевски и Тешић показују да позитивна религиозна мисао не налази израза у ријечима, поготово не у ријечима западњачке патријархалне цивилизације, која се у настојању да обрише сваки траг сна о Христу и сјећања на његово јеванђеље љубави, окренула једном молоху, једном свеуништавајућем идолу (Сотони), коме је жртвовала човјекову слободу.

Љубављу као трансценденталним спиритуалним искуством бави се велики њемачки философ Артур Шопенхауер у књизи *Темељ моралности*. Како је могуће, пита се он, да се човјек може до те мјере самозаборавити, заборавити и на сопствену сигурност и живот, да ће довести себе и сопствени живот у опасност не би ли спасао другог човјека смрти или бола – као да је живот другог људског бића његов живот, опасност у ком се нашло друго људско биће његова опасност? Такав човјек, тврди Шопенхауер, реагује на основу инстинктивне спознаје истине да су он и то друго људско биће уствари једно. Њега

мотивише непосредни доживљај, искуство једне веће, истинитије истине, а то је да смо сви једно у темељу нашег бића. Шопенхауерово име за овакву мотивацију је „сапатња“, коју он препознаје као један и једини извор инхерентно моралне активности (в. Шопенхауер 1903: 165-175).

Одмакнувши се од старих моралних хоризоната, савремени човјек је стао обликовати нове хоризонте и обрасце и себе почео схватати механицистички. Отуда је човјекова осјећајна димензија своје мјесто пронашла на маргинама његове егзистенције. У личности другог лика драме, Ала, уочавамо извјесне црте понашања које нам помажу у разумијевању данашње патологије нормалности – онај трагични несразмјер духа и осјећања, растући јаз између церебрално-интелектуалне функције и афективно-емоционалног искуства, јаз између мишљења и осјећања, духа и срца – што је главна одлика интелектуализма модерне егзистенције. Сакупљањем извјесног довољног броја умјетничких артефаката, Ал се нада како ће се, само захваљујући нумеричкој вриједности тако прикупљених предмета, афирмисати као довољно вриједно биће у културном смислу и стећи пропусницу за улазак у друштво слободних и заслужних (у драми је то „земља слободних“).

Дисоцираност његовог бића и његова рецептивна/сакупљачка карактерна структура дају слику једног дехуманизованог друштва XX и XXI стољећа. Фраза „апропо ничега“ коју Анђео учи од свог ментора Ала и упорно је употребљава током драме, наглашава очиту безначајност њихове егзистенције, упоредиву са апсурдношћу егзистенцијалне ситуације у којој су се нашли Бекетови анти-јунаци Владимир и Естрагон.

Сапатња о којој говоре Шопенхауер и Тешић, у модерном добу све више устукњује пред налетом инструменталног разума односно прагматичног ума усљед којег је принцип калкулације постао општеважећи и општеприхваћени принцип понашања готово на свим подручјима људског живота. Човјекова осјећајна димензија је на тај начин своје мјесто нашла на маргинама његове егзистенције. Да је сапатња нешто што се данас више и не убраја у врлине и мотивацију људског понашања свједочи сцена из Тешићеве драме *На отвореном друму* гдје Ал наређује Анђелу да остави измучену дјевојчицу јер им је она само терет на путу ка прогресу.

Ал:Размишљам.

(Тишина.)

Било је то дијете. Дјевојчица. Могао је бити и дјечак умјесто ње. Син. Кћерка. Није важно: дивно дијете. Али прије него је њена љубав допрла до мене, разумио сам. Ето, помислио сам, то је љубав. Разумијем. А онда сам наставио даље. То је проблем. Ми разумијемо.

**Анђео:** Разумијемо шта?

**Ал:** Шта год хоћеш. Људи крваре пред нашим очима али усред њихових агонија ми то разумијемо. Проблем није у томе да смо слијепи пред њиховим патњама или глуви на њихове крике, проблем је у томе да ми то разумијемо и онда настављамо даље. Избијају ратови. Ми то разумијемо. Долази мир. Ми то разумијемо. Ратови поново избијају. И ми то поново разумијемо. Ми смо увијек један корак испред те игре. Преостао је само један бог. Бог Ја разумијем. (Tesich 1992: 88-89).

Ал овим директно потврђује оно што каже Хамваш, наиме, да се силе кварења бивства и системи лажи бивства напрежу већ двије хиљаде година како би компромитовали љубав, тврдећи да су „у мишљењу, у погледу на свет, у филозофији, у науци“ успјели без остатка. „Дефиниција гласи: љубав је сентиментална поповска превара.“ (Хамваш 2012б: 131) Љубав, кажу, није средиште људског бивства, већ сурова борба за опстанак. Хамваш даље додаје да је „љубав једино постојећа и она се не може порећи и не може се укаљати. Оно што се може укаљати, то је злоупотреба љубави, лажљива и претворна љубав, превара љубави, лажна и егоистична љубав.“ (Хамваш 2012б: 131) Закључимо, дакле, да се свеколико ђаволово кварење бивства не усмјерава против историјских чинилаца, ни против ума, знања, морала, моћи, људских институција, религије, него против љубави.

Да би напредовали ка „земљи слободних“, морају се ослањати искључиво на свој прагматични разум у потпуности ослобођен афеката, који у њему стварају само пометњу и онемогућују га у складном дјеловању. Алова тврдња „Ја разумијем“, која у почетку служи да потврди његову интелектуалну супериорност у односу на физички снажнијег али интелектуално инфериорнијег Анђела, највјерније одсликавају недостатност његове визије која своју снагу црпи једино из логике/разума чинећи његову природу емотивно стерилном. Интелект односно логика недовољна су средства за рјешавање проблема који

га опсиједају. Попут рационалног Пигија из Голдинговог најпопуларнијег романа *Господар мува*, Ал чезне да се врати у цивилизацију која није у стању да себе одржи у животу будући да је раздиру братоубилачки ратови. За разлику од Пигија који је несвјестан фаталне лимитираности свог знања због које страда, Ал је дубоко свјестан свог проблема, тј. чињенице да је човјечанство престало да гаји истинска осјећања љубави и сапатње и да осјећа потребу за заједништвом, епидемија социјалне апатије која расте упоредо са ширењем катаклизмичног рата што пустоши све око њих проширила се до те мјере да нико више не брине ни за кога и ни за шта:

Ал: Проблем је у томе што, прије него твоја љубав допре до мене, ја то разумијем и наставим даље. Дјечица крваре пред мојим очима, али усред њихових мука ја то разумијем. Проблем није у томе да сам слијеп за њихове агоније или глув на њихов плач, проблем је у томе што ја то разумијем и наставим даље. *Тора, Коран, Библија, Махабхарата*. Прочитао сам их на изворном хебрејском, арапском, грчком језику, санскриту, и схватио их, разумио сам њихову суштину. У мојој глави се налази незасити Бог-Ја-Разумијем и Он је од мог ума начинио мишоловку. Та замка спотиче и лови кључне тренутке који бимогли да наставе да живе у мени, али ја их уловим, и они умру, и ја настављам даље. (Tesich 1992: 89)

У лику Ала, чија је карактерна структура сродна Кристоферу Мартину из Голдинговог романа *Пинчер Мартин*, налазимо отјеловљену Тешићеву критику рационалног/прагматичног/утилитарног приступа животним проблемима. Голдингов Пинчер и Тешићев Ал вјерују да једино помоћу свог интелекта/здравог разума могу преживјети, и у томе је садржана сва трагика њихових судбина. Голдинг и Тешић, пак, показују да је човјеку у борби за спасење неопходно много више од тога. Љубав и вјера у спреси са моралним, несебичним дјелањем далеко су дјелотворнија средства у таквој животној бици, спој креативног/интуитивног и рационалног знања које лежи у темељу сваке умјетности што потврђује и сљедећа Тешићева мисао:

Спасоносна милост није само у томе да се воли, већ да се воли без мотива. То је креативни процес. То је оно што бити људско биће чини умјетношћу. Иста љубав која умјетничко дјело чини могућим од људског живота може начинити ремек дјело.<sup>64</sup>

Ова Тешићева идеја о безусловној љубави која је суштина, садржина и детерминанта човјекове личности, бива уобличена у Аловим ријечима на крају комада *На Отвореном друму*: „Вољети без мотива је умјетност (...) Љубав без мотива. То је оно што дефинише људско биће.“ (Tesich 1992: 92)

У природи љубави је – као што је Диотима од Мантинеа указала Сократу у Платоновој *Гозби*, а Тешић поновио много вјекова касније – да зачиње, ствара, рађа у лијепом.<sup>65</sup> Тешић тако изједначује љубав са стварањем, умјетношћу, са креативним поривом. Овако схваћена, умјетност није ништа друго до еманација љубави. Љубав је мјера бивства. Нељубав се испољава у уму као лудило, у моралу као злочин, у тјелесном животу као болест.

Као што каже Хамваш,

Љубав је створила животну технику једноставнију и вишег реда од изворног стварања, чвршћу присутност душе, више знање, познавање људи, познавање стварности. Овај начин живота, пошто је виши, он је детињастивији, односно крхкији, блажи, мекши, светлији, израђенији, умнији, шири, ведрији, самосвеснији, тананији – и нарочито осетљивији и рањивији. (Хамваш 2012б: 133)

Опозиција љубави је ђаво, Антихрист који,

---

<sup>64</sup> Види: Smith, Mark Chalon. “Oscar winner Steve Tesich Just Says No To Hollywood Violence; Lecture: Speaking at Chapman, The Breaking Away Screenwriter Says He Rejects Most Film Projects Offered Him.” Los Angeles Times, 17 January 1994. Доступно преко: [http://articles.latimes.com/1994-01-17/entertainment/ca-12852\\_1\\_steve-tesich](http://articles.latimes.com/1994-01-17/entertainment/ca-12852_1_steve-tesich)

<sup>65</sup> У поменутом Платоновом дјелу мудра Диотима подучава Сократа природи љубави говорећи му како је она у бити сродна трансценденцији: „Јер љубав, Сократе, није, као што ти замишљаш, само за лијепе (...) Љубав је за зачеће и рођење у лијепом. „Зашто за зачеће?“ „Зато што је за смртника зачеће врста вјечности и бесмртности,“ одговори она. „И уколико је, како је већ утврђено, љубав за вјечито посједовање доброг, сви ће људи нужно чезнути подједнако за бесмртношћу и добрим. Зато је љубав за бесмртност.“ (Platon 2015: 85)

Није жртва на Голготи, него егоцентризам, није осетљиво ни рањиво, ведро ни отворено дечје поверење, него неосетљиво и оклопљено, затворено и суморно неповерење, није отварање, него затварање, није јединство, него распарано растурање, а поврх тога је скривање ствари, њихова уградња у варљив систем скривања. (Хамваш 2012б: 134)

Посљедицама свођења човјека на картезијански *cogito* бави се и Достојевски у *Браћи Карамазовима*. Када Иван своме брату Аљоши, чије су „религиозне дилеме налик онима које растрзају Џојсовог јунака Стивена Дедалуса“ по мишљењу М. Лончар-Вујновић, озлојеђено вели да ће „један гад прождерати другога“, он уствари предвиђа сопствену судбину на крају романа – тренутак када ће његов ум доживјети болни лом. (Lončar-Vujnović 2012: 102) Оно што овдје имамо на дјелу јесте Достојевскова критика, али и потпуно укидање, преиначење или деконструкција картезијанског гесла „Мислим, дакле постојим“, које дефинише и темељи људско биће на моћи разума (*cogito*). Судбина Ивана Карамазова, пак, показује нам да мишљење заправо убија, а не утемељује људски субјект. Консеквенце Иванових промишљања изведених на темељу сопствене рационалности далекосежне су. Смердјаковљев чин убиства отјеловљење је Ивановог убјеђења да је, пошто Бога нема, све дозвољено. Иако Иван Карамазов фактички није починио никакав злочин, он ипак јесте симболички убица, идеолошки подстрекач Смердјакових активности.

Ма колико стварност коју Тешић и Достојевски сликају у својим дјелима била мрачна и ружна, без обзира на то колико она неподударна била са таквом реалношћу, њихови идеали су јасни и чисти. Илузорном, самоуништавајућем и утилитаристичком индивидуализму Запада, Достојевски супротставља истински и хуманистички индивидуализам Руса, које одликује постојање непатворене, безусловне љубави према ближњем свом:

(...) добровољно, потпуно свесно самопожртвовање ослобођено спољашње принуде, жртвовање целог себе зарад добробити свих, јесте по мом уверењу знак највишег ступња развоја индивидуалности, његове највеће снаге, апсолутне победе и слободе воље.

Добровољно положити живот за друге, разапети себе, или бити спаљен на ломачи зарад других – све је то могуће једино у најразвијенијим стадијумима индивидуалности (...) Уколико постоји и најмање калкулисање у име користољубља, све је изгубљено. (Достојевски 1988: 108-110)

У својој легенди о Великом инквизитору, Достојевски сажима ове хуманистичке вриједности у лику Христа, који је симбол принципа дјеловања које израња из добровољног братства покретаног безусловном љубављу. На питање „слободан за шта“ Тешић одговара: *слободан да воли без мотива*, исказујући аксиом о духовном поријеклу људског рода односно о безусловној љубави као суштини, садржини и детерминанти људске личности.

Достојевски и Тешић вјерују у утопију утемељену на принципима братства и самопожртвовања, насупрот западњачким принципима принуде и користољубља. За Достојевског и Тешића, западњачки социјализам јесте гнусна лаж, превара, чији прокламовани мото садржан у идеалима слободе, једнакости и братства, представља неодрживу илузију, будући да претпоставља једно стање које не постоји у стварности и, узевши у обзир модус живљења човјека Запада оличеног у култури нарцизма, никада неће ни постојати. Наиме, културу нарцизма карактерише принцип дјеловања који можемо описати ријечју *самоиспуњење*, које је прерасло у кључну мотивацију, тежњу и сврху савременог човјека. Телеолошки схваћено, савремена индивидуа је на мјесто виших, херојских сврха и трајних вриједности којима је његов предак тежио, поставио *властито испуњење* као темељну вриједност, коначну тежњу односно као смисао живота.

Каква би била реакција на сазнање да је „Христ мртав“. Да ли би то био одговор какав би нам Иван Карамазов пружио: Све је дозвољено? Достојевсково истраживање суштинског проблема његовог (а несумњиво и нашег) доба односи се управо на питање о томе како људска бића могу живјети и осмишљавати сопствену егзистенцију уколико Бога нема; на питања о томе како живјети са таквим сазнањем, како измјерити и усмјерити сопствену егзистенцију, дјелање, осјећање, жељу, мотивацију без овог компаса. Можемо помислити да је овдје на дјелу застарјела историјска криза, али нас Тешићеви комади (особито драма *На отвореном друму*) опомињу да проблеми битка, метафизичка питања о

души, о добру и злу, слободи, свјетском поретку, смислу живота нијесу празна питања суре теорије, већ посједују најживљу, непосредну реалност. Истраживање утицаја који је Достојевски извршио на Тешића као и тачака тематско-идејних укрштања Достојевсковог романа *Браћа Карамазови* и Тешићевог комада *На отвореном друму* указује на постојање недвосмислене сродности у погледу њиховог литерализовања односно драматизовања питања која задиру у цјелокупни морални живот човјеков: питање етичке санкције, слободе, савјести, душе, Бога, бесмртности. Оба дјела су несумњиво најубједљивији доказ да се људска мисао непрестано враћа једном од најважнијих, централних проблема свих времена и народа, проблема који је безусловно одлучно поставио Сократ – а то је етички проблем, питање критеријума добра и зла, прво питање филозофије, вјечни проблем који треба да доживи и преживи сваки човјек обдарен свјесном егзистенцијом.

Сем мотива о Христовом поновном доласку, моралне преокупације Достојевског и Тешића стоје у несумњивом односу генетске повезаности. С једне стране, Достојевски, изражавајући болне сумње и драматизујући духовни раздор људских јединки на измаку XIX вијека, узрокованих туробним и застрашујућим сазнањем до ког долази Иван Карамазов – а то је да „ниједан људски живот није фундаментално вриједан живљења”, и да је, будући да је „Бог мртав“ (како је то још Ниче објавио), све дозвољено, чак и антропофагија, навјешћује нову врсту необуздане људске слободе (демонске самовоље) која је свој најмрачнији израз пронашла у страхотним подухватима/експериментима на људима нацистичких љекара. Смердјаков, збиљски убица старог Карамазова у *Браћи Карамазовима* чији је практични вид живота захватило зло, симбол је човјека који упражњава такву слободу. За њега је убиство Фјодора Карамазова нешто попут научног експеримента, а жеља за убијањем рађа се из исте оне „научне радозналости“ која је красила поменуте нацистичке докторе. С друге стране, Тешић у својим комадима разматра друштвене, културне и моралне метаморфозе које су се збивале у Америци друге половине XX вијека, и уочава да су те метаморфозе резултирале морално-духовном кризом која је захватила три димензије човјекове егзистенције: личну, друштвену и политичку. У том погледу Тешићев комад *На отвореном друму* јесте вјеродостојан опис духовног, моралног и материјалног стања нашега времена усред којег се затекао човјек изузет од свега што се догађа у његовој непосредној околини. Његов закључак јесте да стратегија незаустављивог прогреса нужно узима свој данак: неминовно се губи оно што



је незамјенљиво, а то је посредство између појединца и осталих чланова друштва. Достојевскова, Фромова и Тешићева дјела упућују на оно што је већ помало заборављено, маргинализовано, а то је значај *људскости* / *хуманости* као такве, која тражи обнову, тј. оживљавање, с једне стране, и умјетничко испољавање тог оживљавања, што несумњиво налазимо у дјелима поменутих стваралаца.

#### 4.1. Л. Н. ТОЛСТОЈ И СТИВ ТЕШИЋ: КРИТИКА КЛЕРА/ПСЕУДО-ЦРКВЕ

*Онај ко почне с тим што заволи Хришћанство више него истину, ускоро ће завољети своју цркву или секту више него хришћанство, и завршиће тиме што ће вољети себе (своје спокојство) више него све на свијету.*

С. Т. Колриџ

У свом дјелу *Шумски путеви*, њемачки филозоф Мартин Хајдегер човјеково пребивање у савременом свијету одређује недостајањем духовног утемељења. Због тог недостајања човјеково пребивање дотакло је бездан, каже он, додајући да услед тог недостајања, свијет остаје без темеља на коме почива: „Реч „бездан“ значи тло и темељ према којем, као најнижем, нешто виси. Али у оном што следи треба „без“ у речи „бездан“ схватити као потпуно одсуство темеља. Темељ је тло у које се пушта корен и на којем се стоји. Епоха која је изгубила темељ виси у бездани.“ (в. Хајдегер 2000: 209, 210) Наречена Хајдегера мисао најувјерљивије дочарава трагику западњачке цивилизације. Неоспорно је да је рационализам ослабио религиозни осјећај Западнака. Уздајући се у религију неограниченог, *аутоматског напретка*, човјек Запада морално и духовно назадује. Неспособност његова да „недостајање Бога учини као недостајање“, само повећава његову трагику. Изгубивши темељ у себи – Христа, европски човјек виси у бездани, у њега је „парализа осећања бесмртности скоро потпуна.“ (Поповић 1999: 343) Човјек без вјере у Бога и бесмртност своје душе остаје стерилан и безнадан, заплашен до саме сржи свога бића. Његова беспомоћност најбоље се очитује у његовом односу према економским, друштвеним и технолошким силама које је сам створио и коначно обоготворио; он обожава рад сопственог ума и руку, клања се новим идолима заклињући се именом Бога који му је заповиједио да уништи све идоле.

Као и Хајдегер, Тешић је увидио да људски живот „који је раст према апсолуту који свако носи у себи (...) и који непосредно говори с Богом“ не цвате него вене. (Хамваш

2012: 80) Корпоративна држава гуши човјекову креативност и моралну самосталност, то јест морални избор, настојећи да уобличи и укалупи људска бића у понизну заједницу. Њена лажна обећања о складу и срећи само појачавају човјекову унутарњу тјескобу и осјећај недораслости и мањкавости. Ништа боље не стоје ствари ни на терену образовања. Наиме, „образовни идеал крутости и оштрине“, како вели Адорно, који његују америчке високошколске установе, „у који (...) многи вјерују а да га претходно не подвргавају критичком преиспитивању, посве је погрешан. (...) Идеја да се мужевност и крепкост у највећој могућој мјери темеље на издржљивости још је давно постала филмска слика мазохизма што се, као што то показује психологија, сувише лако увезује са садизмом.“<sup>66</sup> Садизам доминира америчком културом, и хипермаскулинитет који подстиче образовни систем у садејству са системом моћи, дошао је временом до своје логичке изведенице у Абу Граибу, ратовима у Ираку и Авганистану, те изостанку саосјећања са бескућницима у америчким метрополама, душевно поремећенима, незапосленима и болеснима.

Кривица је и на клеру односно псеудо-цркви према којој је такође уперена оштрица Тешићеве бритке критике у комаду *На отвореном друму*. У овом комаду о којем ће ускоро бити ријечи, осим утицаја Толстојеве, осјећа се и Достојевскова критика клера који је, према ријечима Хамваша, „очитовање антихристовске егзистенције.“ (Хамваш 2012: 120) Осим у критици клера, видљив је утицај двојице руских великана и у Тешићевој карактеризацији Исуса који се појављује у *На отвореном друму*. У овом дијелу дисертације осврнућемо се на стајалишта Л. Н. Толстоја у вези са изворном хришћанском баштином која је одувјек имала три непријатеља: прво – непријатељи изнутра, *клер*, друго – *политичка власт*, треће – *сцијентифизам*. По Толстоју, ова три непријатеља, несвјесно се сагласивши, спрјечавају да се било шта оствари од јеванђеоског хришћанства.

Када је 1910. године Лав Толстој умро био је то тренутак када се, како то сјетно описује Максим Горки, свијет зауставио.<sup>67</sup> Људи нијесу само оплакивали смрт грофа Толстоја, романописца *par excellence*, већ одлазак с овог свијета Лава Николајевича – непоколебљивог гласноговорника хришћанског хуманизма. Несумњиво је да је Толстојева свестраност беспримјерна – био је приповједач, романописац, драмски стваралац, религијски и морални мислилац великог калибра, психолог, педагог, историчар и чак

<sup>66</sup> Види: Theodor Adorno, “Education After Auschwitz”, доступно преко: <http://josswinn.org/wp-content/uploads/2014/12/AdornoEducation.pdf>

<sup>67</sup> Види: Максим Горки, *Портрети савременика*, Матица Српска, 1964.

пророк. За потребе нашег истраживања позабавићемо се Толстојевим филозофско-религиозним радовима који су га неминовно довели у сукоб са Руском православном црквом. Толстојева духовна криза кроз коју је пролазио на измаку седамдесетих година XIX стољећа пријетила је да га одведе на странпутицу самоубиства усљед немогућности да пронађе смисао сопственог живота. Такву истину или смисао који не нестаје с човјековом неизбјежном смрћу он је настојао пронаћи у Јеванђељима. Но, како је био незадовољан примјесам црквеног учења у њима, подухватио се пречишћавања и сажимања Христовог изворног учења. Такав је напор у њему породило презир према материјализму (одрекао се и титуле *грофа*) и изњедрио три списа која су као посљедицу имала његову екскомуникацију из Руске православне цркве 1901. године. То су: *Исповијест* (написан између 1880. и 1882.), *Хришћанска наука* и *Јеванђеље* (написани у периоду између 1881. и 1883. године).

Генерално узев, током осамдесетих и поготово деведесетих година XIX вијека, Толстој је бивао све склонији критици и негацији поретка ствари. То је дошло до изражаја и у његовом последњем епохалном роману – *Васкрсење* (1889–1899), који се превасходно одликује наглашеном критиком социјалне неправде у Русији крајем XIX вијека. То је у правом смислу роман идеолошке, понекад чак и огољене политичке тенденције, која се најприје огледа у критици државних институција – суда, цркве и високо позициониране бирократије. Посебно наглашавајући индивидуално самоусавршавање, Толстој је током свог цјелокупног живота афирмисао стваралачко умјесто рушилачког начела, што и Тешић заговара у својим комадима. Толстој је био убијеђени противник револуционарног насиља, а присталица његовања корјените обнове ума – *ненасилним путем*, што чини и потку за Тешићеве комаде из категорије „моралне тетралогије“. Толстојева духовна драма, која је окончана трагичним бјекством од куће и смрћу, увелико је присутна и у његовом односу према религији.<sup>68</sup>

Познато је да је Толстој био инспирисан анархистичком мишљу<sup>69</sup> и да је у зрелим годинама свога живота покушавао спојити Хришћанство, које је он суштински одијелио од Цркве, са анархизмом креирајући на тај начин специфичну доктрину – *хришћански*

---

<sup>68</sup> Најкраће речено, тај однос је изузетно сложен и углавном јеретички.

<sup>69</sup> Анархизам, поред негативних конотација, представља теорију противљења свакој структури моћи или сили која спутава слободу личности.

анархизам.<sup>70</sup> Константно подривање социјалне, религиозне и политичке структуре на којој се заснивао тадашњи живот богатих и моћних, обезбиједило му је значајан утицај, како у домовини тако и у иностранству, али и створило бројне непријатеље. Његово учење, иако спутавано жестоком цензуром у режији црквеног и државног естаблишмента, имало је снажан одјек у свијету о чему свједочи и чињеница да су његовим пацифизмом и ставовима о Хришћанском учењу били инспирисани, између осталих, и амерички квекери<sup>71</sup> и Махатма Ганди с којим је Толстој иначе водио и значајну преписку годинама.<sup>72</sup> Кулминација Толстојеве религиозно-моралне мисли представља дјело *Царство Божије је у вама*. Посумњавши у истинитост црквене догматске теологије, Толстој је посветио неколико година не би ли учење цркве проучио и темељно анализирао како теоријски тако и практично. Природан сљед његовог помног изучавања састојао се у закључку да је учење цркве „теоријски лукава и штетна лаж, а практично скуп најгрубљег пазновјерја и враџбина које потпуно прикривају сав смисао хришћанског учења“. (Толстој 2013: 57) Толстој је одбацио свете тајне, сматрајући их неспојивим с истинским заповијестима Јеванђеља. У свјештенству, поред тога што их је сматрао религиозним варалицама и обмањивачима, видио је директно кршење Христових ријечи које забрањују свакоме да се назива учитељем, оцем или посредником између Бога и човјека. Сматрао је својом светом дужношћу разобличавање обмана и побијање тврдњи религиозних варалица који се користе свим могућим средствима обмане и хипнозе. Проглашен за невјерника и оптужен за најстрашније богохуљење, на вијест о анатемима која је бачена на њега и због које је добијао чак и пријетње смрћу од стране озлојеђених и непросвијећених људи, Толстој је изложио срж своје вјере:

Вјерујем у љубав, а не у враџбине и молепствија (...) Вјерујем у Бога, кога схватам као дух, као љубав, као почетак свега. Вјерујем да је он у мени и ја у њему. Вјерујем да је Божја воља јасније и разумљивије од ичега изражена у учењу Христа човјека – и сматрам да је

---

<sup>70</sup> Николај Берђајев у дјелу *Филозофија неједнакости* баца анатему на Толстоја управо због његовог настојања да споји хришћанство са анархизмом.

<sup>71</sup> „Квекери“ или „Друштво пријатеља“ вјерски је покрет настао у Енглеској у XVII стољећу који је његовао идеју пацифизма и апсолутне слободе личности, без уплива црквених догми које су сматрали нелегитимним. Њихово писмо упућено Толстоју може се прочитати у његовој књизи *Царство Божије је у вама*, Букефал, Београд, 2013.

<sup>72</sup> Види Толстојево писмо упућено Гандију, „A Letter to A Hindu“, доступно преко: [http://www.nonresistance.org/docs\\_pdf/Tolstoy/Correspondence\\_with\\_Gandhi.pdf](http://www.nonresistance.org/docs_pdf/Tolstoy/Correspondence_with_Gandhi.pdf)

највеће хуљење схватити као као бога и молити му се као богу. Вјерујем да је истинско благо човјека у извршавању божје воље, његова је пак воља да људи воле један другог и да стога поступају, као што је и речено у Јеванђељу – да су у томе закон и пророци. Вјерујем да је због тога смисао живота сваког појединог човјека само у повећању љубави у себи; да повећање љубави води сваког појединог човјека у овом животу ка све већем и већем добру ... а уједно – и што он више помаже да се у свијету успостави царство божје, то јест такво уређење живота у коме ће раздор, обмане и насиље које сада царују, бити замијењени слободном вољом, истином и братском љубављу међу људима. (Tolstoy 1940: 163, 164)

Лав Толстој је увидио слично изопачавање у руској религиозној историји, о чему свједочи Дерик Леон у својој биографији великог писца. Толстој је сматрао да су Христове есенцијалне етичке заповијести произашле из Бесједе на гори извитоперили у њихову сушту супротност управо руски православни клирици. Изворна заповијед „не срдисе“ ивитоперена је у „не срдисе без разлога.“ (Leon 1944: 200) Управо у фрази *без разлога*, према Толстојевом виђењу, лежи кључ за разумијевање суштине изопачавања *Светог писма*. Наравно, свако кога мори срџба оправдава се одређеним разлозима, ма колико они дјеловали тривијално или неправично, те је стога Толстој закључио да су саме ријечи биле интерполација вјешто осмишљена у циљу умањивања значаја/дејства првобитног етичког налога, односно његовог потпуног обезвређивања. Слично томе, налози да човјек ништа не обећава под заклетвом, да се не супротставља злу насиљем, да не осуђује друге и не суди другима, доживјели су драматичан преображај и били извргнути у њихове супротности оног тренутка када је званична црква отпочела пројекат усмјеравања власти ка завојевачким циљевима. Ту се, сматра Толстој, испољавају два лица званичне православне цркве: она је, с једне стране, настојала да успава народне масе, а с друге стране помагала је царевима, подстицала је њихову амбицију и омогућавала огромна освајања, која су била вршена у име пасивног народа. (в. Толстој 2013: 187, 188)

Према Толстоју, реченица „не срдисе без разлога“ попут је налога „воли оног ближњег о коме имаш повољно мишљење.“ (Tolstoy 1940: 373) Толстоју је као изврстан примјер овакве перфидне праксе послужило једно издање *Катехизиса* из 1864. године у којем се, након побројених свих десет Божјих заповијести, налазила и добро осмишљена ограда за сваку од њих која је поништавала њихову вриједност и значај. На примјер, заповијед да се поштује један једини Бог допуњена је захтјевом да би човјек такође

требало да поштује и анђеле и свеце, осим, наравно, Свете Богородице и Свете Тројице. Друга заповијест – „не прави себи идола“, извитоперена је у наредбу да се треба клањати иконама. Трећа заповијест – „не заклињи се“ преображена је у захтјев да се треба заклети и онда када од човјека то затражи власт. Заповијест да се поштују рођени отац и мати извргнута је у наредбу да се исто тако поштује и Цар, црквени великодостојници као и сви они у чијим је рукама власт – а број таквих заузео је безмало три странице. Заповијест „не убиј“ протумачена је с нарочито подмуклом луцидношћу и проницљивошћу - човјек не смије убити „једино у случају ако му дужност не налаже супротно.“ (Tolstoy 1940: 498, 497)<sup>73</sup>

Толстој је ово написао прије 130 година. Слика као да приказује садашњост. Измијенио се и усавршио само – начин владавине и методологија хипнотисања човјека.

Одјек Толстојевих мисли очит је у другом чину, сцени трећој, Тешићевог комада *На отвореном друму*, када ликове Ала и Анђела моћници из „земље слободних“ шаљу монаху на преваспитање. Наиме, Христос се поново вратио на Земљу, доживио да опет буде ухапшен, а монахова мисија је да Ала и Анђела, путем хипнотишућег дејства своје реторике, кријући се иза своје величине, наговори на покорност, то јест да се у име Христа – одрекну Христа тако што ће га убити. Укратко речено, монах се служи свим расположивим средствима не би ли утицао на душе Ала и Анђела и тако их довео у стање отупјелости. Наравно, у том манастиру је све усмјерено ка хипнотисању – посебно освјетљење, злато, сјај, свијеће, оргуље, звона, ризе. „Ако човек лаже“, држи Хамваш, „увек је љубазнији од љубазног човека какав он уопште може да буде. У лажи је човек све мање своја супстанција, оно што каже све је више сурогат.“

**Монах:** Добродошли. Добродошли. Очекивали смо вас. Опростите ми, молим вас, али ово је свето мјесто ... можете ли да ...

*(Прстом показује на њихове цигарете. Они их гасе.)*

Хвала вам. Хвала вам. Овдје се уздржавамо од свега. Скоро свега. Претпостављам да сте ви она двојица, зар не? Шаље вас Ћесар?

---

<sup>73</sup> Недвосмислено се може повући аналогија између предочених Толстојевих увида и Орвеловог дистопијског романа *1984.* Руски писац се питао када ће клерици схватити да су  $2 + 2 = 4$  чак и у ситуацији када човјек дрхти од страха пред смрћу. Орвел је знао да неки „свјештеници“ никада неће прихватити такву сувислу чињеницу и да ће, након мучења у соби 101, чак и Винстон Смит из поменутог Орвеловог романа прихватити да су  $2 + 2 = 5$ .

Ал: Ћесар?

**Монах:** Опростите због терминологије. Традиција. Ми још увијек зовемо тај вањски свијет, свијет изван ових зидина, Ћесаревим свијетом. Ово овдје је свијет духа. То тамо је свијет тијела. Овим овдје влада Дух Свети. Тим тамо свијетом влада Ћесар.

Ал: Овдје смо дошли по наређењу коалиционе Владе, можда на њих мислите.

**Монах:** Тачно тако. Тачно тако. Знате своја наређења, претпостављам.

Ал: Да, овдје смо да би служили.

**Монах:** А ми смо овдје да би дали Ћесару Ћесарево. Довешћу ускоро и заточеника. Али, прије него то учиним, постоји ли нешто чиме вам можемо помоћи да извршење задатка који имате лакше поднесете? Чашу вина? Из нашег је винограда.

Ал: Нећемо.

**Монах:** Кришку хљеба? Баш тамо је испечен.

**Анђео:** Ја бих један сендвич.

**Монах:** Жао ми је. Али вам могу понудити опроштај за оно што ћете ускоро учинити.

(...)

**Анђео:** Зашто Исус мора да умре?

Ал: Знаш зашто? Да би спасили своја дупета?

**Анђео:** Знам то. Него, зашто желе они да он умре.

Ал: Зато да би могли да наставе са својим реформама. Желе да реформишу цијели систем а он им смета.

**Анђео:** Који систем?

Ал: Овај систем. Живот. Све. Желе да морални интегритет учине доступним свакоме. Ако имаш високе и непромјенљиве стандарде, онда је тешко. Али ако разводниш и снизиш стандарде, онда свако има шансу.

**Анђео:** Тако ћу бити демократскији, зар не?

Ал: Тако је.

(...)

*(Улази Исус, за њим и монах. Ал и Анђео брзо гасе цигарете. Исуса су мучили. Сав је крвав и квари. Глава му је оборена.)*

**Монах:** Ево га. У вашим је рукама. Задатак који треба да извршите би требало да буде извршен кроз отприлике... пет, десет минута. Одмах се враћам. (Tesich 1992: 61-68)

Исус у том тренутку почиње да свира виолончело. Његова музика има својствен епитет – херојска је. Бескрајно је достојанствена и снажна, смирено се отвара, не плаши



се, без размишљања и одлучно се баца у битку, усправна, чиста и слободна. Тече тако њежно, мирисно и опојно, то је грацилност која очарава, тананост и драга непосредност, из ње блиста занос спасења, као негдје у тајновитом кутку живота, када се стиша запомагање ништавила, када све изгледа изгубљено, упропашћено и непоправљиво. Том појању пуном снаге и милости, сличном моћној и узвишеној фуги, том дубоком појању, постојаном и који никада не престаје, који је јачи од смрти и смртнога мука, немогуће је одупријети се, о чему свједочи дубока и снажна емотивна реакција Ала и Анђела, усљед чега се двојица ликова одлучују не покорити се наредбама државе и клера.<sup>74</sup> Згранут њиховом непослушношћу, монах посеже за грубим, примитивним проповједима и драмским поступцима да би замаглио смисао Бесједе на гори и указао на властиту непогрешивост у тумачењу *Библије*:

**Монах:** Какав смртни гријех?

**Анђео:** Убити Њега, то је оно што је гријех.

**Монах:** Прочитао сам *Библију* од корице до корице небројено много пута и тамо се нигдје не помиње тај смртни гријех.

**Анђео:** Шта велиш на ово: Не убиј. Шта велиш на то?

**Монах:** Човјека, човјека. Не Бога. (...) У Библији се нигдје не помиње да је гријех убити Бога. Смјеста га убијте. (Tesich 1992: 69-70)

Усљед одбијања да убију Исуса – оно најчовјечније у себи: *љубав, савјест, стваралачку слободу, вишег духовног човјека*, што би за посљедицу имало неминовно *сакаћење душе* – Ал и Анђео бивају кажњени распећем. Монах, клерик и виртуозни фарисеј који у рукама држи власт, одлучује сам убити Христа. Безусловна посљедица сваке лажи, како вели Хамваш, нужно мора бити експлоатација и насиље. „Онај ко лаже, у њему живи инстинкт разбојника, и скривени је убица“, јасан је Хамваш (Hamvaš 1994: 41) За љубав власти/интереса монах убија Христа, али његова га лоша савјест присиљава да себе брани пред самим собом и неопходан му је стални и систематски поступак доказивања да би самога себе поднио, то јест чин убиства. Он промишљено и

---

<sup>74</sup> Један келтски мит каже да на Исланду живе бијели лабудови и у одређено тајанствено вријеме почињу да пјевају, прије своје смрти, и умиру пјевајући. Исландски пастири држе да ко ову пјесму чује „сазнаје све што до тада није знао и заборавља све што је до тада знао.“ Видјети: *Келтски митови и легенде*, Чарлс Сквајер, Soulfood Planet, Београд, 2005.

систематично, образложено и истрајно дезинформише себе сваљујући кривицу на Христа због његове визије човјека као божанског дјетета Божијег:

**Монах:** Видите на шта мислим? Он непрекидно свира. Ништа га не узнемирава. Ни ратови. Ни глад. Ни аплауз.

*(Држећи нож у зубима, монах аплаудира пред лицем Христа.)*

Ништа. Он непрестано свира. Истински умјетник. Он нас чак и не види. (...)

Све што Он види јесте Његова лична, надахнута, узвишена, величанствена визија човјека.

Она је негдје тамо далеко, далеко. (...)

Ја не видим ништа величанствено у даљини. (...)

Не видим рај на Земљи. Нити братство међу људима. Не видим вука како борави с јагњетом. (...)

Ти, који говориш о милосрђу. Зар не осјећаш милосрђе према нама. Зар Ти не схваташ? Нијесмо у стању учинити то, Господе. Не можемо вољети једни друге онако како Ти замишљаш да чинимо у својој визији. Нама треба мотив а не слободна воља да бисмо вољели. (...) То нас мучи, та ствар коју не успијевамо остварити. Не можемо је одстранити из ума и не можемо је реализовати те нас то изједа. Учинио си да човјек буде у рату са властитим умом. Да ли схваташ ово што ти зборим? Принче Мира, учинио си да човјек буде у сукобу са самим собом. И он тај сукоб преноси на друге. Будући да га мучи Твоја визија он посљедично мучи друге. Услјед гнијева што га осјећа због задатка који си му поставио, а који он никада неће моћи испунити, он искаљује свој бијес на другима. На Земљи не може никада бити мира све док је човјек у рату са самим собом. Схваташ шта хоћу да речем? Воли ближњег свог као самога себе. Ми то и чинимо. То је ноћна мора наших времена. Баш као што волимо сами себе. (...)

Када си умро зарад искупљења наших грехова, да ли ти је пало на ум да је истинска агонија била наша, не Твоја, зато јер ми умиремо низашта. (...) Током свих стољећа откако си први пут проповиједао своје јеванђеље љубави колико нас је било у стању да живимо у складу с Твојим мјерилима и стандардима? Неколицина, да. И то одабрана неколицина. А колико је тек милиона људи жртвовало своје животе мучећи сами себе и гнушајући се себе самих, у сукобу са собом и другима, само да би та неколицина одабраних могла остварити Твоју визију? Да ли ти пратиш шта се дешава или само стално свираш? Да, вјерујем да је тако, Ти си уистину Месија. Но, Ти си Месија за неколицину привилегованих. За елиту. Нама је неопходан Месија за народне масе. Остави нас на миру и дозволи да он дође. Он ће снизити стандард тако да га сви могу досегнути. Он нас неће оптерећивати сновима који

се не могу остварити. Он ће носити мач у једној руци и мотив у другој и на Земљи ће коначно завладати мир. (Tesich 1992: 71-75)

Монах, као што видимо, настоји исправити Христов науч и то исправљање изводи на такав начин да учење вишег, божанског погледа на свијет своди на нижи, друштвени. Укратко, Христово јеванђеље љубави застарјело је празнословље. Морално учење хришћанства није толико лоше, тврди он, али је преувеличано. Да би оно било сасвим добро, треба од њега одбацити вишак, који не одговара уређењу живота савременог човјека. Дакле, јеврејски закон: око за око, зуб за зуб – закон правичне освете, који је био познат човјечанству прије 5000 година, за монаха, то јест клерика, сврсисходнији је од закона љубави који је Христос прије 2000 година проповиједао умјесто тог истог закона правде.

По Толстоју, „Христос признаје постојање обе стране паралелограма, ове вечне, неуништивне силе, које обликују човеков живот: силу животињске природе и силу сазнања синовљевског односа према Богу.“ (Толстој 2013: 104) Узев ово у обзир, Христос говори о сили божанској и позива човјека да је сазна у највишем степену, да је у највећој мјери ослободи онога што је спутава (животињска сила) и доведе је до највишег интензитета. У овом ослобађању састоји се, по Христовом учењу, истински живот човјеков. У човјековој души, каже Спиноза, налази се способност савршеног познавања Бога. „Ништа није дубље од спремности на жртву“, каже Хамваш, додајући да „праслика сваке љубави је жртва на Голготи: самог себе дати без остатка.“ (Хамваш 2012б: 66, 133) Монах (Велики инквизитор односно државни апарат), одани члан клана угњетавача, неосјетљив је на Христову музику, и иако је ућуткао своју савјест, и иако га савјест и не гризе, гризе га мржња и страх. То је оно што Фром назива *бјекством од слободе*, а пјесник Дилан Томас каже *moral insanity – that's more than dying*. Монах оптужује Христа због његових недостижних идеала, тврдећи да су они непримјенљиви. Међутим, он не схвата да снижавање идеала значи не само смањивање могућности савршенства, него и уништавање самог идеала. Идеал који дјелује на људе није идеал који је неко измислио, већ идеал који сваки човјек носи у својој души. Једино овај идеал бесконачног савршенства дјелује на људе и подстиче их на дјелање. Умјерено савршенство – идеал монахов – губи своју снагу дјеловања на душе људи. Ред, а не жртву, то монах држи за добро; право, а не слобода

духа или безусловна љубав; живот, свакако, не и смрт из које настаје. Јер његова је улога да траје и његове су одговорности големе, и он се стога неће поигравати, као неки просвијећени, с духовним благом које му је Бог оставио на управљање, њему, његовом недостојном слуги. То му је ђаво дошапнуо, и његова драма је драма посједника (живот утемељен на модусу *имања*, како вели Фром).

Одрекавши се Христа монах се свјесно предаје

безличној власти која изнутра меље и разара (...) То је Антихрист. Нема никаквог природног очитовања. Није инсект, није црв, није микроб. Апстрактан је и фиктиван. Можда је схватљив по понашању човека кога Пруст назива *dompteur*. То је укротитељ звери, директор циркуса. У једној му руци шећер, у другој бич и усијано гвожђе. Егзерцира нас. Морамо да скачемо преко конопца и кроз обруче и да трчимо укруг и морамо да станемо лепо у ред и одједном да тапшемо или да вичемо живот или смрт, пропаст. Морамо да балансирамо на лоптама и морамо да дубимо на глави и лопту да устима хватамо и да марширамо и да уперимо пушке једни на друге и на команду да пуцамо и певамо корачнице. (Хамваш 2012а: 233)

Хамвашев је опис слика и прилика Тешићевог хронотопа у *На отвореном друму*. Тешић приказује данашњег човјека који за сваки успјех искључиво може да захвали томе што је порекао и ископчао свој лични живот. Свијет је бачен у паклену мору грађанског рата, бирократије и технократије и ђавољег сцијентифизма, закон и насиље постали су једно, влада анонимни ужас и терор и постала је обавеза да човјек

Узима безлично понашање и постаје војник да би убио сопственог оца чим му се укаже прилика. Ускоро не само што ће успех припадати ономе који је постао безличан, него и дисање и хлеб, што је истоветно, неистинито и лажно. Пориче себе самог, самог себе искључује из реда постојећих, самог себе мора да преда безличној власти. Удео личности постаје саблазан. Забрањен. Одговорност непозната. Игра. Грех. Нико ништа не прихвата. Нико ни реч не проговара. Човек постаје неословљив. Заједница се распада. Што је истоветно: дух нестаје. Дух? Ко је дух? Дух је онај чија је прва реч. Почетак. Онај који почиње тиме да уноси самог себе, одговара и прихвата и говори, односно стварно јесте. (Хамваш 2012а: 244)

У том се свијету људско месо још не једе зато што није добро. Али ће се ускоро јести, не због глади, или што је укусно, него због безумља. Можда би Тешић могао набројати низ љекова за рарјешење пометње моралног осјећаја човјека постмодерног доба, али исто тако добро зна би они били без икаквог учинка у овом безобличном и гигантском свијету у којем живимо. Зло је одвећ дубоко и распрострањено, очај исувише истинит, људи одвећ заокупљени самоуништењем, а ријечи сувише обесмишљене да би се чуо савјет. Као што Хамваш каже, „пошто је политика стала на страну света и прикључила човека моћи која меље, и пошто је и религија постала моћ анти-људског света, изгледало је да је наука једина која ће одбранили човека од света. После неколико последњих стотина година за то више нема наде. Наука је исто тако егзистенцијално корумпирана као политика и религија, и човеков син више нема места где би привио своју главу.” (Hamvaš 1994: 15)

Но, ево неуништивног поуздања које се пробија кроз човјекове буке и успоставља вољену тишину: не може се уништити љубав. Све лажи ђавола и сва човјекова брбљања нестају истог тренутка када божански дух, присутан у сваком људском бићу, проговори *језиком љубави*. Дјелатна и стваралачка љубав покретачка је снага *негентропије*.

Тешићева идеја „љубави без мотива“ происходи из Толстојевог схватања Христа и његовог изворног учења: „љубав није нужност и не везује се ни за шта, него представља суштинско својство човекове душе. Човек не воли због тога што му је корисно да воли одређену особу или особе, него због тога што љубав представља суштину његове душе, због тога што он не може да не воли.“ (Толстој 2013: 112, 113)

## 4.2. ЛИК ИСУСА У НА ОТВОРЕНОМ ДРУМУ

*Логика љубави је логика јединства.*

— Хамваш, *Scientia Sacra II*

У циљу бољег разумијевања лика Христа, послужићемо се методом аналитичке психологије швајцарског психијатра Карла Густава Јунга. Наиме, Јунг у свом дјелу *Аион* многим симболичким амплификацијама лика Христа додаје још једну психолошку, то јест редукује симбол Христа на *психичку слику цјеловитости*. „Христ је наш културни херој који, без обзира на своју историјску егзистенцију, отеловљује мит божанског Првобитног Човека“, тврди Јунг, додајући „Он је у нама и ми смо у њему.“ (Jung 1996: 44) Христос предочава *симбол Сопства*, што је представа Бога (*Imago Dei*) утиснута у душу сваког човјека, и Јунг наглашава да у сваком људском бићу влада унутарњи ауторитет односно Божија воља. „Уколико се (...) унутарњи ауторитет схвати као Божија воља (чиме се подразумева да су 'природне силе' Божије силе), тада за самосвест настаје предност у мери у којој одлучивање изгледа као акт послушности и резултат божанске намере.“ (Jung 1996: 34) Коријени моралног осјећања слободе, дакле, налазе се у божанском начелу природеном сваком човјеку. „Све у свему, није само корисније, већ је и психолошки 'правилније', држи Јунг, „ако природне силе које се у нама појављују као инстинкти<sup>75</sup> објашњавамо 'Божијом вољом'. Тако се, наиме, налазимо у сагласности са хабитусом психичког живота предака, то јест, тада функционишемо онако како је човек свуда и у свим временима функционисао.“ (Jung 1996: 34, 35) Када Јунг каже да нагоне које се налазе у човјеку ваља разумјети као „Божију вољу“, онда тиме жели нагласити да њих не треба посматрати као арбитрарну жељу и хтијење, већ као апсолутне датости са којима мора да се научи правилно опхођење. Јунг даље објашњава да *Imago Dei* који је утиснут у душу човјекову, а не у тијело „јесте представа представе, јер моја душа није непосредно представа Божија, већ је створена према сличности претходне представе. Христос је,

---

<sup>75</sup> Јунг инстинкте схвата као присилу.

међутим, прави *imago Dei*, према чијој сличности је на унутрашњи човјек створен невидљив, бестелесан, и бесмртан. Божија представа јавља се у нама кроз *prudentia*, *iustitia*, *moderatio*, *virtus*, *sapientia* i *disciplina*.” (Jung 1996: 45)<sup>76</sup> Спонтани симболи Сопства или цјеловитости, по Јунгу, практично се не могу разликовати од представе Бога.

Толстојев и Тешићев позив на корјениту обнову ума не подразумејева промјену свијести, већ прије поновно васпостављање изворног стања, *apokastasis*. Ово се сасвим подударно с „емпиријским налазима психологије, стално постојећег архетипа цјеловитости који, истина, лако може да нестане из видног поља свести, или да никада не буде опажен, све док га свест обасјана конверзијом не препозна у фигури Христа. Путем ове 'anamnesis' опет се успоставља исконско стање једносушности са представом Бога.“ (Jung 1996: 46) Ово исконско стање означава интеграцију и премошћавање расцјепаности у личности, расцјепаности који мори Ала и Анђела.

С психолошке тачке гледишта, нарочито је важна околност што Христа Тешић представља као музичара, јер као такав он представља узор онога који својом музиком – јеванђељем љубави – буди и освјешћује. „Са хришћанског становишта не би се, стога, бар по моме мишљењу,“ каже Јунг, „ништа суштински могло приговорити томе кад неко за себе сматра обавезним задатак индивидуације, који нам је поставила природа, и признавање цјеловитости, односно потпуности као обавезујућег личног задатка.“ (Jung 1996: 71) У овоме је Јунг близак руском филозофу Берђајеву који сматра да је личност, као етичка и духовна категорија, изворна цјеловитост: „Личност ни у којем случају није завршена датост, она је задатак, човеков идеал. Савршено јединство, цјеловитост личности јесте човеков идеал.“ (Berđajev 1991: 39, 40)

Толстој, Берђајев, Јунг и Тешић указују на неумитну кобну стварност која се предочава кроз располућеност савременог свијета: *након уклањања Божије представе слиједи анулирање људске личности*, расућују они. Материјалистички атеизам образује преко својих утопијских химера религију оних рационалистичких покрета који слободу личности предају маси и тако је бришу. Јунг кризу западњачке културе чији је исход данас неизвјестан објашњава „чињеницом да се у XVI столећу црква поделила и да је од тада почео један енантиодромски процес који би се, насупрот 'готском' стремљењу навише, могао означити као хоризонтално кретање (освајање Земље и савлађивање природе).“

---

<sup>76</sup> Лат. памет, правда, умереност, врлина, мудрост и васпитање.

(Jung 1996: 89) Вертикалу је, дакле, прецртала хоризонтала, а духовни морални развој је кренуо у све јасније видљивом антихришћанском правцу. Идеалу духовности који тежи највишем било је суђено да се сукоби са материјалистичком земаљском страшћу за побједом материје и овладавање свијетом, о чему смо дискутовали у првом поглављу тезе. Ова промјена се, по мишљењу Цветана Тодорова, испољила у епохи Ренесансе. Ова ријеч значи „поновно рођење“, а тиме се мислило на поновно рођење духа антике. Данас смо, међутим, свјedoци чињенице да је овај дух углавном био маска, и да антички дух није био поново рођен, више средњовјековно хришћански који се подвргао чудноватом паганском преображају тако што је небески циљ замијенио за земаљски – откривалачка путовања, експлоатисање свијета, природе и човјека.<sup>77</sup>

Тешић је у Америци препознао и критиковао једну новију појаву такозваног „атеистичког хришћанства“ и такозваних теолога Божије смрти (на примјер, Томас Џонатан Џексон Алтизер, Пол Метјуз ван Бјурен и други). Према духу тог покрета, требало би одстранити идеју Бога у њеним одликама трансценденције и натприродности; она је неоперативна и није више прихватљива за савременог човјека коме, штавише, не би требало уопште више ни говорити о „Богу“ посредством традиционалних импликација тог термина. Ваљало би спасити само некакво хришћанство које треба демитологизовати и секуларизовати у оквирима једног блиједог социјалног и хуманитарног морала.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Видјети књигу Цветана Тодорова *Несавршени врт*, у којој аутор истиче да је морална пропаст западњачке цивилизације проузрокована потписивањем неколико различитих пактова с ђаволом.

<sup>78</sup> Више о овом проблему види у књизи Вила Дјуранта *Ум Царује*, Просвета, Београд, 1980, и такође у сјајној студији теолога Рајнхолда Нибура *Иронија америчке историје* објављене 1952. године. Reinhold Niebuhr, *The Irony of American History*, University of Chicago Press, 2008.



#### 4.3. СЛОБОДА „ЗА“ НЕШТО И СЛОБОДА „ОД“ НЕЧЕГА: ИЗМЕЂУ СЛОБОДЕ ОД САВЈЕСТИ И СЛОБОДЕ САМООСТВАРЕЊА И ЖИВОТА У СМИСЛУ МОРАЛНЕ ОДГОВОРНОСТИ

*Честа је мана детињства да мислимо да ако направимо хероја од демона да ће демон бити задовољан.*

*Исповест маске, Јукио Мишима*

*Слободни сте ако вам је савест чиста.*

Гете

*Човек постаје слободан својом одлуком, отпором и непристајањем.*

Меша Селимовић

У бурним историјским епохама, епохама духовних прелома, књижевни човјек, драмски стваралац/умјетник не може да не учествује у духовној борби. Тешићево стваралаштво је увијек била истинска борба против поробљавања човјековог духа од стране капитализма који угњетава човјека преобраћајући га у ствар. Његови ставови о човјековом достојанству, о његовом ропству и ослобођењу супротстављају слободу духа нужности свијета насиља и конформизма. У томе је знатно добио од Лава Толстоја од кога је много научио. Његово увјерење да у темељу цивилизације лежи неправда, да је цијело друштво изграђено на лажи и неправди, повезано је са Л. Н. Толстојем. Несумњиво је да је Толстојева побуна против лажне величине и лажних светиња историје, против лажи свих социјалних односа међу људима, као и његова доктрина пацифизма, прожелла цијело Тешићево биће. Осим тога, многе Тешићеве моралне оцјене веома су сродне Достојевским, кога је волио још од дјетињства, код кога је спознао дубину проблема личности и личне судбине. За Тешићев духовни развој огроман значај је имало, дакле, проницање у дјела Л. Н. Толстоја (нарочито *Бог је у вама*) и Достојевске Легенде о

Великом инквизитору. Могло би се рећи да је, поставши хришћанин, Тешић прихватио Христов лик у Легенди о Великом инквизитору, окренуо се и у самом хришћанству био против свега онога што се убраја у дух Великог инквизитора. Дух Великог инквизитора видио је и с лијева и с десна, у ауторитарној бирократизованој религији и државности и у буржоаско-капиталистичком/тоталитарном друштву Америке. Отуда су проблем човјека, проблем слободе од нечега и слободе за нешто и проблем стваралаштва/умјетности постали темељни проблем његове драмске „филозофије.“ Вриједност човјека, људске личности, изнад је историјских вриједности моћне државе и нације, цвјетајуће цивилизације и доктрине прогреса.

У другом чину драме *На отвореном друму*, прије него добију наредбу од бирократе монаха (отјеловљења Великог инквизитора) да је услов за њихову слободу и напредак убијање Исуса Анђео се пита:

„Анђео: Ако прогрес води ка томе да будемо објешени, онда ништа не схватам. У чему је сврха прогреса ако ћу умријети?“

Социолог Зигмунт Бауман сматра да Напредак

некада најекстремнија манифестација радикалног оптимизма и обећања универзалне трајне среће брзо се претвара у своју супротност, пловехи према дистопијском и фаталистичком полу наших предосећања. Идеја 'напретка' сада углавном означава претњу немилосрдне и неизбежне промене, промене која се слуги више него што се предвиђа са било каквим степеном поузданости (или, је пак, подложна таквом предвиђању), а камоли да се планира. Уместо наговештаја мира и одмора, будуће промене слуге трајни напор без иједног тренутка одмора, који прети да постави нове и непознате захтеве и да обезвреди тешко научене рутине копирања. Приказ 'напретка' се претвара у копију бескрајне игре музичких столица у којој ће један тренутак непажње резултирати непоправљивим поразом и неопозивим избацавањем као у верзији *Најслабије карике* која се игра у стварности (...) Избацавање је, на крају крајева, *отпад* напретка; и можемо се запитати да ли је то у ствари заобилазни пут или ипак главни пут производње и главног производа: његова скривена, а опет суштински главна функција... (Бауман 2010: 162, 163)

Промјена коју носи плица прогреса о којој говори Бауман односи се на ситуацију савремености у којој човјек престаје да припада самом себи и постаје зависни дио неког

ентитета над којим коначно не може да влада, а који га многоструко условљава. Немилосрдна и разарајућа промјена је када се са човјekom рачуна као са статистичким податком, промјена која разара личност догађа се када се љубав према слободи замјењује љубављу према ропству и насиљу. Тада промјена, сматрају Тешић и Бауман, бива претворена у издају. Доктрина напретка је учинила да све људске односе затрује битка на живот и смрт за очување моћи и богатства док је човјекову солидарност са ближњима замијенио цинично-равнодушни став који одликује и однос између двојице ликова Тешићеве драме. Њих двојица без иједног тренутка предаху јуре у „земљу слободних“. Пред њих ће бити испостављени захтјеви да ће за улазак у царство трајне среће (без моралне одговорности) морати да убију Исуса, то јест оно најчовјечније у себи. Неопозиво избацивање о којем говори Бауман код Тешића је претворено у физичку смрт, вјешање Ала и Анђела због њиховог одбијања да почине духовно самоубиство. Непослушни, непокорни, неприлагођени завршавају као отпадници.

О разлозима зашто је дошао на идеју да пише овакву драму, Тешић говори у интервјуу који је дао нашем новинару Дејану Стојановићу. Навешћемо само један дио овог интервјуа:

Стојановић: Постигли сте готово све. Важан сте драмски писац, и ваше се представе изводе у најпрестижнијим позориштима. Добитник сте и Оскара за најбољи сценарио, и при том остали оштар критичар друштвених и политичких кретања.

Тешић: Када човјек успије, изоштри му се моћ виђења. Добио сам много више но што сам се надао, те зато сада мислим да би требало да сагледавам проблеме који опсиједају цијели свијет. Не мислим да сам постигао нешто изузетно; други људи су ми у томе много помогли, а можда постоје и већи писци од мене којима нико није помогао. Ту чињеницу никада не заборављам. Талентован сам, али постоје и други људи који су такође талентовани. Сада када сам постигао више него што сам очекивао, посмарам како тече живот оних људи који су неслободни, спутани. Пишем о томе – о оном што спутава човјека. (...)

Стојановић: Ваша последња драма *На отвореном друму* се тренутно изводи у Гудман театру (Goodman Theater), гдје данас водимо овај разговор. Шта нам можете рећи о том комаду?

Тешић: Драма говори о грађанском рату. Двојица ликова из драме трагају за земљом Слободе. Цјелокупна драма говори о тој слободи. О томе шта се дешава у Америци, Земљи Слободних, када се оствари слобода. О томе шта се дешава са слободом, када нема диктатора.

Стојановић: Тема ваше драме одраз је политичког хаоса који влада у свијету. У том погледу, може ли се рећи да реалност подражава вашу драму?

Тешић: Нажалост, чини се да је то истина. Почео сам да пишем ову драму прије три године; тада сам мислио, и очито у томе нијесам био усамљен, да је све у шта су људи вјеровали да је било постојано наједном почело да се мијења и да је цијели свијет почео трагати за слободом и демократијом. Ове ријечи су сада претворене у ствар коју можете купити у продавници. (...)

Ријеч „слобода“ постала је ријеч која се употребљава без одговорности. Слобода и моралност постали су двије потпуно различите идеје између којих више нема никакве повезаности. Човјек више не трага за моралношћу; умјесто тога трагамо за слободом, која би могла означавати слободу од моралности или од свега. Животиња је слободна од свега, али по чему се људско биће разликује? Није прошло ни неколико стољећа цивилизације, тако да можемо рећи да смо се ослободили свега.

Умјесто тога, требало да је са собом понесемо све што нам се догодило као људским бићима и напредујемо као све вишем и вишем ступњу развоја одакле можемо гледати даље у будућност умјесто што смо се у потпуности ослободили историје, религије, моралности и памћења.

Стојановић: Млади српски пјесник, Бранко Миљковић, који је почино самоубиство у 27. години живота, написао је: 'Хоће ли слобода умети да пева / као што су сужњи певали о њој?'

Тешић: У мојој драми *На отвореном друму*, један лик каже, 'Једино сужањ зна шта је слобода. Чим постане слободан, он заборави свој сан слободи и претвара се у нешто друго.' Човјек је или сужањ који зна шта је слобода или је слободан човјек који је заборавио шта је то слобода.

Постоји једна сцена у драми када се Исус Хрис враћа, али опет бива убијен, зато што је човјеку исувише тешко да воли другог човјека као свог брата.

Све што је било стабилно нестало је. Људи траже нешто ново, али не знају шта је оно што траже.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Види: Стојановић, Дејан. "A few moments with Steve Tesich" (интернет). Доступно преко: [www.archive.org/details/AFewMomentsWithSteveTesich-InterviewByDejanStojanovic](http://www.archive.org/details/AFewMomentsWithSteveTesich-InterviewByDejanStojanovic).

Тешићеви ставови о људском достојанству и слободи личности вуку коријене из филозофије италијанског ренесансног филозофа Пика дела Мирандоле који је заговарао тезу да је Бог смјестио човјека у средиште свијета, дарујући му слободу самоостварења, прометејски дух и мисао људског достојанства.<sup>80</sup> Управо је ова *слобода самоостварења и мисао људског достојанства*, према Тешићу, суштински проблем човјека данашњице који он и даље не успијева позитивно разријешити. Ерих Фром у својој књизи *Бекство од слободе* износи тезу да су људско постојање и слобода од почетка нераскидиво повезани и да слобода има двојако значење за савременог човјека. Наиме, човјек се у прошлости *ослободио од* природе, инстинктне одређености својих радњи, традиционалних ауторитета и постао „појединац“. Међутим, човјек се у исти мах издвојио, онемоћао, и постао средство за циљеве који су изван њега, што је довело до тога да се он отуђио од себе и од других; штавише, то стање поткопава његово лично ја, слаби и застрашује њега самога и припрема га за потчињавања новим врстама ропства. Заstraшени индивидуа данашњице сматра да је „слободна“, али је то слобода у негативном смислу, будући да таква јединка непрестано тражи да своје лично ја веже за неког или нешто; она више не може поднијети да буде своје појединачно ја, те махнито покушава да га се ослободи и да, уклањањем тог бремена – *личног ја, савјести, моралне одговорности* – поново стекне осјећај сигурности. Ситуацију оваквог појединца, у којој Фром види елементе мазохизма, рјечито описује Достојевски у *Браћи Карамазовима*: „нема мучније бриге него да нађе онога коме би што пре могао предати тај дар слободе, с којим се то несрећно лице рађа“ (Dostojevski 1956: 269) Фром сматра да ако се слобода заснује као *слобода за*, што је њено позитивно одређење, онда ће бити могуће и потпуно остваривање појединачевих могућности, као и његове способности за активно и спонтано живљење. Слобода је, изричит је Фром, „достигла критичну тачку у којој, гоњена логиком властитог динамизма, прети да се претвори у своју супротност“, сматрајући да будућност демократије зависи од „остваривања индивидуализма, који је још од ренесансе био идеолошки циљ модерне мисли.“ (Фром 1986: 187) Фром не види узроке данашње културне и политичке кризе у чињеници што има „сувише индивидуализма, већ чињеници што је индивидуализам у који

---

<sup>80</sup> Видјети књигу *Говор о достојанству човекову* Пика дела Мирандоле.

верујемо постао празна љуштура.“ (Ибид.) Упркос томе, он ипак нуди извјесно рјешење и каже:

Победа слободе могућа је само ако се демократија развије у једно друштво у коме појединац, његов развитак и срећа представљају циљ и сврху културе, у коме није потребаан успех нити било што друго као оправдање живота и у коме се појединац не подвргава никаквој моћи изван себе, нити та моћ њиме манипулише, било да је у питању држава или економска машина; најзад, друштво у коме његова савест и идеали нису интернализација спољашњих захтева, већ су стварно *његови*, те извршавају циљеве који произлазе из особености његова личног ја (...) Проблем с којим се данас суочавамо је проблем организације друштвених и економских снага како би човек – као члан организованог друштва – постао господар тих снага, а престао да буде њихов роб. (Ибид.)

Последњих деценија „савјест“ много изгубила од своје важности, те је отуда разумљиво што је проблем *слободе* постао велика тема Тешићевог најбољег комада *На отвореном друму*, који је превасходно заснован на умјетничковој личној интуицији у погледу будућности свијета и улоге умјетника у новом свјетском поретку. Узрок пракси ослобађања од савјести ваља потражити у чињеници да су се стварна религија и познавање Библије смањили до тачке ишчезнућа. Тешић у једном интервјуу каже да се више ни велики писци и етичари попут Достојевског и Толстоја не читају. Нестала је култура читања, а с њеним поступним и неминовним нестајањем ишчезава и сама идеја о потреби тумачења свијета, губи се и сама идеја о поретку цјелине ствари; влада култура заборава и вјера у прогрес која подразумејева да прошлост изгледа јадна и достојна презрења.

Тешић се прибојавао да је *морално биће* човјека данашњице угрожено и затамњено и да он сада *слободу која се живи у смислу моралне одговорности* одбацује као терет на путу ка обећаном благостању и животу комфора. Као и сам Тешић, и психијатар Виктор Франкл из своје егзистенцијско-аналитичке перспективе сматра да човјек није само нагонско биће, већ одговорно, егзистенцијско биће. Бити одговоран, тврди Франкл, односно имати одговорност, јесте темељ човјековог бића. Отуда се да закључити и да такозвана етичка савјест безусловно припада човјеку као *бићу које одлучује*. У нераскидивој спрези са савјешћу је и категорија слободе. У циљу подробнијег објашњења

слободе, Франкл говори о „трансценденцији савјести“ и полази од сљедећих чињеница: „Свака слобода значи слободу од „чега“ и слободу „за шта.“ Оно „од чега“ човјек може бити слободан јесте слободан од бити-нагнан: његов его слободан је од *ид*; а оно „за шта“ је слободан јесте: бити одговоран. Слобода човјекове воље значи дакле бити слободан „од“ нагона „за“ одговорност, за савјест.“ (Frankl 2001: 45) Франкл, како видимо, поистовјећује одговорност са савјешћу. На примјеру етичког захтјева „Буди господар своје воље и слуга своје савјести“ што га је изрекла аустријска књижевница Marie von Ebner-Eschenbach, Франкл расвјетљава свој концепт трансценденције савјести:

Господар своје воље јесам зато што сам човјек, али једино ако исправно схватим своје човјештво; ако га схватим као слободу, као одговорност за своју егзистенцију. Но ако осим тога ваља да будем још и „слуга своје савјести“, ако наравно једино то смијем бити, тада та савјест мора бити нешто више од човјека који глас савјести само чује, она мора бити нешто изван човјека. (*Ибид.*)

Другим ријечима, човјек може бити слуга своје савјести једино онда ако у схватању самог себе савјест види као феномен који трансцендира његово пуко људско биће, то јест ако себе и сопствену егзистенцију посматра са становишта трансценденције. Савјест човјекова је виша инстанца од његовог *ја*. На бази Франклове егзистенцијске анализе која у човјеку види аутономност духовне егзистенције, ваља посматрати и појављивање Исуса у Тешићевој драми. Иако он не каже ни ријеч, као што је то случај и у *Блузу за Месију* и Легенди о Великом инквизитору, понизно клечећи и свирајући виолончело, његова музика има снагу и вриједност гласа трансцендентне савјести која опомиње. Његова порука је једноставна, али практично тешко остварива: безусловна љубав односно љубав без користољубља, моралност која није ништа друго до урођено подстакнута манифестација хуманости; овако схваћене, љубав и моралност не служе никаквој сврси и засигурно нијесу вођене очекивањем профита, удобности, славе или напредовања. Кажемо практично неостварива јер данашњим постмодерним и постхуманим свијетом управља логика калкулативног разума.

Исус своју поруку човјечанству саопштава путем *музике*, што је веома значајан моменат у драми; осим у овом, мотив музике се појављује и у другим Тешићевим комадима. Појаву Ралфа/Чарлса из *Блуза за Месију* такође прати музика. Реакција на

музику Анђела из Тешићевог комада јесте изразито јака и дубоко емотивна. Тешић и Милер се нијесу случајно определијели за употребу мотива музике будући да је музика, како је схвата Хамваш, „први облик реда који иступа из хаоса“, додајући да је „истина музике (...) најосетљивија, управо зато што је музика наивнија од сваке уметности, и зато што је најближа коренима хуманости.“ (Hamvaš 1994: 131) Основа сваке праве музике „јесте бол чињенице живота“, односно вјеродостојна музика је „трагична музика, али она то не уме да изрази и због тога толико личи на плач детета. Величина музике се налази у неодољивој неспретности (...) хаос и ред сачињавају целину, и човеково место у бивству јесте да од тамних и разјарених сила, с геометријским умом с којим је рођен, створи светао и срећен свет, и оно што не одговара, или се заморило, баци назад у јаму.“ (Hamvaš 1994: 124) Хамвашево схватање музике на трагу је Ничеове идеје о настанку трагедије и трагичне игре из духа музике. Ниче ниједног тренутка не поставља питање о поријеклу саме музике – она му се учинила нечим од искона, нечим саморазумљивим, и држао је да се за музику од најстаријих времена везују појмови хармоније и пропорције. Тешић у свом комаду уз музику везује и појам љубави.

Музика је у предности међу свим осталим духовним дјелатностима, јер јој није неопходан доказни поступак. Исто је и с љубављу. Као ни музика, држи Хамваш, ни „љубав се не може образложити, и то не због овога, или онога, него зато што образложење није потребно, односно она је чињеница дата заједно с егзистенцијом, али опет љубав разрешава човекову осаму и обавија човека. Љубав је заштита. Поред тога што љубав јесте љубав, она је заштита, и једина истинска заштита против тога што јесмо овде на свету, наги и осамљени. Немогуће је живети без заштите;“ (Hamvaš 1994: 221) Посматрано из овог угла, Тешићево схватање музике блиско је бројним филозофима који су интуитивно знали оно што су неуролози недавно научно и доказали, наиме, да људска бића имају *урођену склоност према музици* која се показује у најранијем дјетињству, да је она очигледна и битна у свакој култури и сеже у прошлост до самог почетка људске врсте. Слушање музике није само аудиторна и емотивна радња, она је и моторичка: „Ми слушамо музику мишићима“, писао је Ниче. „Неизрецива дубина музике“, говорио је Шопенхауер, „коју је тако лако разумјети а ипак је необјашњива, потиче од тога што



музика репродукује све емоције нашег најдубљег бића (...) Музика изражава само квинтесенцију живота и његових збивања, никад збивања сама.“<sup>81</sup>

Поменутоу урођену склоност према музици Оливер Сакс, неуролог и психијатар, назива *музикофилијом* коју види и као један облик *биофилије*. Шекспиров Жак, у *Како вам драго*, приликом разматрања седам човјекових доба, последње види као „без свега“. Жакову теорију побија Сакс, који у својој студији *Музикофилија – приче о музици о мозгу* доказује на бројним примјерима како музика носи огроман и моћан терапијски потенцијал, објашњавајући како је помоћу музикотерапије лијечио људе који су патили од низа неуролошких обољења, почев од људи који су имали кортикалне проблеме, било од можданог удара или Алцхајмерове болести или других облика деменције, до оних који су изгубили функцију говора или покрета, патили од амнезије, аутизма. Чак и у случајевима узнапредовале деменције и код особа са Алцхајмеровом болешћу које су претрпјеле регресију до „другог дјетињства“, музикотерапија је успијевала да код ових људи поврати њихов осјећај за идентитет, оно што је некада сачињавало њихово ја, да стимулише њихов осјећај за хумор и креативност. Укратко речено, музика је за ове људе била од животне важности. Како закључује Сакс: „музика дјелује као нека врста прустовског мнемоничког средства, буди емоције и асоцијације које су одавно заборављене, и пацијенту поново отвара приступ расположењима и сјећањима, мислима и свјетовима који који су привидно били потпуно изгубљени.“ (Sacks 2007: 360) Иако човјек може бити дубоко оштећен и ослабљен, никада није „без свега“, никада није табула раза. Музичка перцепција, музичка осјећајност, музичка емоција и музичко памћење могу да опстану и дуго пошто су остали облици памћења нестали.

Очито је да је и Тешић био свјестан терапијске и емоционалне моћи музике када је одлучио да Исуса представи као музичара који непрекидно свира. Музика може послужити оријентацији и Тешићев Исус њоме настоји стимулисати Алова и Анђелова осјећања, њихову имагинацију, повратити им њихово ја, когнитивне функције, њихов осјећај за идентитет, побудити њихово чуђење и дивљење. Његова музика такође успоставља и осјећај заједништва међу њима, омогућујући Алу и Анђелу успостављање дубљег и исконскијег емоционалног везивања једног с другим, као и са самим Исусом. Из те музике израња сам Бог (Исус) који Ала и Анђела подучава својим примјером и својим

---

<sup>81</sup> Цитирано према: Oliver Sacks, *Musicophilia: Tales of Music and Brain* (2007), стр. 11.

заповијестима. За Платона и Ничеа, историја музике је низ покушаја да се мрачним, хаотичним, пресазнајним силама душе дају форма и љепота, низ покушаја да се оне нагнају да служе некој вишој сврси, неком надличном идеалу, да се човјековим дужностима да форма и љепота.

Ова тема музике погодна је и за разматрање проблема бирократије и технократије којима робује данашњи свијет, као и сукоба између *ритма* с једне стране, који је скопчан с музиком, и *темпа* с друге стране, који се везује за технику, апарат. Наиме, монах у Тешићевој драми тип је бирократизованог слуге из чијег су се рационалистичког мишљења изгубиле есенције живота. Он остаје имун на Исусову катарктичку музику, равнодушан је према том примарном говору душе. Његов огорчени говор против Исуса и његових исувише високо постављених идеала који малени, недостојни и беспомоћни човјек није у стању досегнути одликује дух етичке и естетичке корумпираности и отупјелости. Као негатор живота и антрополошки песимиста, он негира самотрансцендентно својство људског постојања.<sup>82</sup> Према дефиницији монаха, то јест Великог инквизитора, човјек треба да живи напуштен од истине. Мора увидјети да је истина немоћна и да моћ посједује свијет који је прогнао истину са земље. Нема истине, што Ниче формулише: *Gott ist tot* – Бог је мртав. Монах је истовремено и експонент државне администрације и професионални злочинац у служби обезличавајућег технократског апарата. Хамваш вели да је Великог инквизитора данас замијенио управо такав разарајући апарат:

На место Великог инквизитора данас је већ ступио апарат. Решење је изванредно. Више не треба ни проповедати. Није потребна ни идеологија. Апарат је без одговорности, безличан и неухватљив, без идеја, без славе. Предност му је што аутоматски уништава човекову свест и понос. Тако постаје у истом трену целат и робијаш, односно диктатор и прогнаник. Исти човек. Једно без другог нема. Рецимо једноставније да је то болест љубави и порицање људске заједнице. (Намваш 1994: 76, 77)

---

<sup>82</sup> Овакво виђење заступа и Велики инквизитор у филму *Inquisition: „Nothing torments more than freedom of conscience. You wanted man to follow you out of love, no more rules. Man was to decide himself what was good what was evil with only you to guide him. You could not left man in greater confusion or suffering. You destroyed the foundations of your kingdom. You can blame no one but yourself. You may be a man then, but you knew nothing about men. (...) The freedom of which you suffered so much they never wanted. That’s why we have corrected your work. We teach them that it is not the free decision of their hearts, not even love that matters, but a mystery. They must obey us blindly because we have lifted their sufferings from them, we have accepted man’s helplessness. We have lightened their burden.“* Филм се може гледати на итернету.

Хамваш види бирократију и технократију као нуспродукте модерног утопизма чије је деморализаторско дејство такво „као да је обема циљ истребљење живота.“ Мирча Елијаде у дјелатностима модерног маханизованог човјека препознаје тенденцију да се живот убрза. О овој појави рјечито говори Хамваш када каже да човјек настоји за што краће вријеме прибавити што више,

увек што више за што краће време. Што даље за што краће време. За што краће време истрчати или испливати сто метара. Што даље бацити копље. Скочити што даље, што више. Подићи што већи терет. То је модерни херој. Колико цигла наређа стахановац за један сат. Брзина аутомобила је двеста километара на сат, возова такође, авиони лете брзином звука. Један човек рукује с тридесет машина, други с четрдесет. Треба зрацима убрзати развитак биљака. На мањем простору треба више произвести. На мањем простору сместити више људи. Кревети на спрат, на два спрата. Искористити простор, време, материјал, снагу, енергију. Овај грандиозни идиотизам назива се рационализмом. Рационализам је метафизика пљачкања живота. Што брже неко истрчи сто метара, тим све то мање има смисла. Постоје такви успеси који су потпуно апсурдни. Рационализам је сјајан пример за то како нешто може бити разумно и истовремено потпуно бесмислено. На што мањем простору засадити што више шећерне репе. То је разумно. Искористити. Што брже. Још нико није поставио питање шта се догађа с оним временом које човек уштеди када нешто уради брже? За ову појаву збуњивања користи се реч производња. Јасно је као дан да је реч о пљачки. Сејати два пута годишње. Одгајивати кромпир од пет килограма. У северном поларном кругу извршити прилагођавање поморанци и банана. Скратити поступке фабричке производње. За најкраће време најкраћи пут. (Hamvaš 1994: 158, 159)

Убрзавајући ритам природе човјек је преузео улогу времена и сада диктира још бржи темпо. Природна последица овакве псеудологије напретка јесте *губитак животног садржаја*. Хамваш даље објашњава разлику између ритма и темпа:

Ритам имају природа, живот, мишљење, уметност, куцање била дато заједно са животом. Механика увек има темпо. Машина је аутомат. Никада се не могу побркати ритам и темпо. Ако се уместо ритма примени темпо, резултат је (...) губитак садржаја живота. Плес поседује ритам, војнички корак темпо. Ритмично је лупање срца, метроном откуцава

темпо, чак и онда ако је њихова бројна вредност истоветна. Рационалистичко мишљење је скраћено и убрзано мишљење из којег су се изгубиле есенције живота. Рационализам је безумни темпо у истом месту, темпо који нема никаквог смисла који би се некако могао назвати. То је модерна стрка и рекорд и успех, брзина, похлепа за животом, и хитати, и ждрање и журба и опијеност и губљење есенција када је човек већ само егзистенција у Ничему. (Hamvaš 1994: 159)

Умјесто духовних сила које свој најживљи и најдубљи израз налазе у музици, Тешићевим монахом влада фикс-идеја. Језиком Достојевског: у интересу каријере (напредовања) Исус се може убити. Несумњиво, монах посједује сјајан ум, али се у том уму настанило морално лудило. Како вели велшки пјесник Дилан Томас, „морално лудило – то је горе од смрти.“

#### 4.4. ЗЛОУПОТРЕБА УМЈЕТНОСТИ И ОБНАВЉАЊЕ ЊЕНОГ СМИСЛА

*Нема ништа свето што овај народ није обешчистио, ни срозао на подло средство, па и оно што је међу варварима остало небески чисто, ови лукави дивљаци терају у виду заната, а друго ништа и не знају. Тамо где човек буде понижен, он већ и не зна другачије да живи до за свој интерес, да тражи сопствену корист, и у њему нема више срца, чак и онда ако празнује, или ако воли, или ако се моли.*

— Хелдерлин

И Тешић и Милер су у својим комадима тематизовали маргинализацију и злоупотребу умјетности, проблем *потребе за смислом (најљудскије од свих људских потреба)* која је суштинско обиљежје човјека који је све више захваћен болешћу бесмисла у цивилизацији чији животни поредак, обузет идолатријом безумног ужитка и бесловесне забаве, одређује то што одбацује сваку духовну дисциплину. Обојица су мислили да су се умјетност, музика, религија које воде човјека ка испуњењу овог смисла, истањиле под владавином лудог разума, те да су се, томе саобразно, истањили и човјек и оно што он види у свијету. Обесмишљавање живота кроз ослобођање од морално одговорног живота повлачи за собом неизбјежну посљедицу – *губитак душе*. Ријеч је о души у којој је на окупу све што је нужно за својство цјеловитости душе. Оваква потпуна и савршена душа у којој су чула, свијест, ум, имагинација и интуиција хармонично спојени божанска је душа која обитава и у човјеку, пошто је човјек копија Божанског. Оно што потреса и онеспокојава Тешића и Милера јесте чињеница да човјекова душа сваким даном бива све суженија, растаче се, трули, распада. Постаје сасвим јасно зашто су Милер и Тешић акценат у свом позном стваралаштву стављали на проблем погрешно подешене егзистенције базиране на утилитаризму која је посљедица убијања и протјеривања развијеног и узвишеног човјека – Исуса. О посљедицама таквих деструктивних процеса Хамваш врло сликовито пише:

разарањем развијеног и узвишеног начина живота преокренула се и психолошка ситуација човека. Оно што је било горе, потонуло је, а што је било доле, изронило је (...) Горе није разум, него нагон, не светлост, него тама, не рај, него пакао, не узвишено, него ниско, не ред нити трезвеност него резидуум и мит. Зато је обрнут ред у избору, у вредновању, у доследу, у укусу (...) Стомак горе, на врату постао би исто тако демонски као и мозак испод стомака. Када би црева почела да мисле и да праве животне планове, биле би то цревне мисли. Као што је први знак доласка на власт масе било надјачавање мисли црева: у првом плану се нашло све што је храна, економија, желудац, земаљска добра, јело. Целокупно постојање змаја јесте ждерање и хркање. Ако не може да се наједе, он креће у отимачину, и ко му се нађе на путу, он га убија. Њему треба сировина – лозинка раздобља (...) јесте: сировина. (Хамваш 2012а: 9, 10)

Специјализован за привиде, извјежбан на симулацији, постмодерни човјек нагомилава сазнања која су само одраз, али истинског сазнања он уопште нема, пошто га његова лажна наука, реплика његове лажне невиности, окреће од апсолутног, од апсолутне истине садржане у Исусовом учењу. Свето, некада средишњи феномен јаства, данас је сведено на потребу, попут хране или секса. Човјек се истањо јер су нестале вриједности које чувају и снаже живот. Све што има неке везе са вредновањем, пак, мора потицати из религије. Потоњи степен, најдубљи слој идентитета (који можемо схватити као заштиту, ауру, имунитет) јесте религијски и зато линије пуцања иду преког тог слоја. Отуда постаје јасно зашто је дошло до помјерања центра интереса у Тешићевом и Милеровом позном стваралаштву. Наиме, то помјерање можемо означити прелазом са питања етике у домен религије, што је и резултирало њиховим стварањем комада *На отвореном друму* и *Блуз за Месију* и инкорпорирањем мотива о Исусовом Другом доласку у драмску структуру поменутих текстова.

Аутентичне могу бити само оне вриједности по којима се може живјети живот, које могу обликовати народ чија ће дјела и мисли бити велики. Конфучије, Хомер, Исус, Буда: то су ствараоци који су оцртали хоризонте истинитошћу своје мисли и њеном кадрошћу да генерише културу. Оно чему се један народ клања, казује нам о каквом је народу ријеч. Карактеристична формула за описивање америчке историје XX вијека јесте сумрак ума и губитак душе. Оно чему западни човјек робује и клања се јесу моћ и новац; детерминизам и ситни лични интерес, према Тешићу и Милеру, прогутали су умјетност, креативност и

слободу. У својој најбољој креацији, лику господина Омеа, апотекара, Гистав Флобер је језгровито приказао све што модерно доба јесте и тек треба да буде. Оме отјеловљује дух науке, напретка, либерализма, антиклерикализма. Живи обазриво водећи рачуна о здрављу. Његово образовање обухвата све оно најбоље што је икада смишљено и речено. Зна све што се икада догодило. Зна да је хришћанство помогло да се робови ослободе, али и то да је надживјело своју историјску корисност. Историја се одвијала да би произвела њега, човјека без икаквих предрасуда. Он се свугдје осјећа као код куће, и ништа није изван његовог домашаја. Он је новинар који шири знање у циљу просвјеђивања маса. Саосјећање је његова морална тема. А све то није ништа друго до биједно *самољубље*. Друштво егзистира да би њему одало почаст и указало поштовање. Култура припада њему, нема правих хероја о којима би се могло писати, нити публике која би се могла надахнути. Сви се они баве неким бизнисом, на овај или онај начин. Ема Бовари му је сушта супротност. Она умије само да сања о свијету и људима који нити постоје нити би могли постојати. У овом трезвеном свијету, она није ништа друго до будала. Попут модерног умјетника, она је симбол чисте чежње без могућег циља. Њен једини тријумф и њен једини слободни чин јесте самоубиство.

Као и Флобер, и Тешић је разумио Запад (Америку) у часу који је обиљежио његов свршетак. Након рата у Вијетнаму, преко афере Вотергејт, осмогодишње периода реганомике, до Заливског рата и америчке умијешаности у ратна збивања у Југославији деведесетих, Америка је за Тешића изгубила моћ давања надахнућа и престала бити отјеловљење демократије и визије будућности. Ему Бовари у овом контексту можемо схватити као „декадентног“ умјетника који свједочи о губитку вриједности, понирању умјетности у сферу комерцијализације и губитак њене пророчанске снаге.<sup>83</sup> Емино становиште дијели и Бела Хамваш када говори да је *осјећање за корисност* потиснуло *осјећање за љепоту*: „Када од уметника-творца-бога постане банкар-трговац-бог, каже се да се свет опаметио. Ова памет је супротност стропоштавању према горе: стропоштавање према доле. Узвишеност бивства више није важна, једино пун стомак и пун џеп. Не хармонија, стил, пробирљивост, укус, него просперитет.“ (Хамваш 2009: 42) Умјетници/пјесници постају несавремени јер нијесу добри пословни људи. Живот није умјетност него посао. У бизнису се искреност не исплати, и зато се иновативни умјетници

---

<sup>83</sup> Видјети: *Госпођа Бовари* Гистава Флобера.

и мислиоци запостављају, изузев у случају када их користе да служе корпоративним циљевима. Писање је изгубило свој независни значај, а изгубило је и своју слободу, а тако је морало да изгуби своју умјетничку вјеродостојност и духовну поузданост. Умјетност се преобразило у пуку пропаганду, срозавајући се тиме у службу владајућих инстинката. Посљедица: геније, дух истине или савјест ухваћени на дјелу своје критике бивају цензурисани, ућуткани, исмијавани, гушени, прогоњени и претварају се у побуњенике. У моралне побуњенике, у случају Милера и Тешића, који настоје да својим стваралаштвом и критичком интелигенцијом омогуће људима да буду у егзистенцијалној вези са стварношћу.

У својој студији *Представе о интелектуалцима*<sup>84</sup> Едвард В. Саид сматра да је задатак интелектуалаца да заузму став „на основу универзалних принципа како би унаприједили људску слободу и знање“ (Said 1994: 9) Аутор прави дистинкцију између два типа интелектуалаца, такозваних „*yes-sayers*“ односно потврђивача, конформиста, који подржавају вриједности своје културе, и такозваних „*no-sayers*“ то јест негатора који критикују преовлађујуће културне обрасце, непрестано постављајући такозвана *зашто*-питања, да се послужимо изразом који је користио британски драмски писац Едвард Бонд. Умјетници-негатори за Саида су аутсајдери, јер одбијају да буду дио пирамиде моћи и подјеле привилегија и награда. Такав аутсајдер који поставља *зашто*-питања нужно има за циљ да „да отворено универзализује кризу, да шири људски обим онога што трпи посебна раса или нација, те да то искуство повеже са искуствима других.“ (Said 1994: 33) За Бонда је постављање *зашто*-питања кључно јер човјек има егзистенцијалну потребу за одговорима: „Моралност настаје само када се питамо *зашто*. Она има везе са разлозима, а не само са узроцима. Када питаш *зашто* због једне ствари мораш поставити то питање и због свега осталог. Чак и онда када нема реалних одговора на *зашто*-питања. То је разлог *зашто* нам је потребна машта.“ (Bond 2000: 67) Машта и самосвијест, према Бонду, су нераздвојни. Одређујући машту као темељ људскости, он сматра да нас машта присиљава да постављамо *зашто*-питања и да трагамо за одговорима. Драма је умјетнички простор гдје машта може досегнути свој пуни потенцијал и *зашто*-питања артикулисати кроз идеје. Бонд у свом есеју „Грубе биљешке о правди“ износи тезу да је „предмет у основи свих

---

<sup>84</sup> Видјети: E. Said *Representations of the Intellectual*, London, 1994.



драма правда“, осврћући се на субверзивну умјетност грчких трагичара које је „бринула правда“ и који су у својим драмама оптуживали богове за неправду.

Ми живимо у кризи. Ми имамо оружје да уништимо свијет, чак и када смо у миру, ми га уништавамо: то је логика моћи која влада економијом. Соучени с овом кризом, изгледа узалудно говорити о драми и Грцима. А ипак грчка драма је два пута промијенила свијет – први пут у Атини и поново у ренесансној Европи. Грчка драма је била невина, наша је корумпирана. Грчке драматичаре бринула је правда, наше филмове и ТВ брине само кривица. (Bond 2000: 67, 68)

Упркос запажању да је савремена драма корумпирана, Бонд ипак вјерује да она може и мора бити простор „радикалне невиности“<sup>85</sup> и да мора говорити језиком правде. У супротном, сматра Бонд, последице нехумане економске моћи инфилтрираће се у заједницу<sup>86</sup>, изазивајући све већи хаос и репресију. Економија, истина, пружа све више средстава за комфорнији живот, а ипак друштво све више постаје насилно. Милер и Тешић се засигурно могу подвести под дефиницију интелектуалца/умјетника као негатора и аутсајдера Едварда Саида, а њихови комади директна су потврда континуитета између њиховог (и не само њиховог) субверзивног стваралаштва и грчких драматичара које је бринула правда. Иако је имао могућност да изгради сјајну и успјешну каријеру сценаристе у Холивуду, и на тај начин заради милионе долара, скромни Тешић се одлучно вратио писању за позориште свјестан да „постоје неке ствари на свету које не служе заради, већ да живот свима буде бољи. А интелектуална публика која те идеје препознаје и уважава у Америци је мала, све мања (...) И у мрачним временима средњег века било је усамљеника који су живели у својим ћелијама и писали. Захваљујући њима преживела је идеја шта је човек. Не животиња која једе, спава, после устане и неког убије, па настави да спава ...“ (Jeremić 2008: 130)

Схватајући умјетност као чин *самотрансценденције* – излажења из оквира себства, из затвора егоцентризма, и усмјереност ка нечему што надилази себство („када особа вјерује да он/она не живи и ради ради себе само, задивљујуће ствари се могу постићи.

<sup>85</sup> Синтагму „радикална невиност“ Бонд везује уз одговорност коју човек има за свијет.

<sup>86</sup> Заједницу Бонд види као односе међу људима који свакоме омогућавају да своје циљеве слиједи на хумани начин. Она је заснована на повјерењу, пријатељству и дијелењу.

Човјек онда почиње вјеровати да ће ствари на концу бити боље за неког другог“), Тешић понавља оно што су већ раније рекли бројни духовни учитељи а недавно и научно потврдили психијатри и неуролози попут Виктора Франкла, који је преживио голготу Холокауста захваљујући урођеној *вољи за смисао*. Франкл конзистентно у својим радовима наглашава темељну антрополошку чињеницу да бити човјек значи увијек бити усмјерен, бити управљен на нешто или неког другог, на смисао који ваља испунити, на сусрет с другим човјekom, на неки задатак који треба реализовати или на вољену особу.<sup>87</sup> Човјек, према Франклу, Тешићу и Милеру, постиже истинску људскост тек уколико живи по правилима самотрансценденције, и он то постиже не бригом о себи и остваривањем свога себства, већ самозаборавом, предавањем, дижући се изнад себе и фокусирајући се на спољашњи свијет.

Живот има карактер задатка а сљедствено томе човјекова егзистенција нужно има карактер одговора. Управо у овом смислу и Тешић разумијева своју умјетничку вокацију и мисију умјетника односно природу и дејство умјетности – она даје човјеку потребан имунитет против дехуманизујућег, механицистичког појма о његовој природи. Ако желимо говорити о људским могућностима у њиховом најбољем свијетлу, сматра Тешић, морамо најприје вјеровати у њихово постојање и присутност. У супротном, човјека ће вјетар носити како хоће и он ће се изродити, јер постоје и људске могућности и у најгорем могућем облику. Као истински хуманиста одњегован на традицији ренесансних хуманиста попут Пика дела Мирандоле, руских писаца и етичара Чехова, Толстоја, Достојевског, Горког, Тешић у својим пост-холивудским комадима у први план истиче своју заокупљеност питањима морала, држећи да је једини прави бунтовник који је данас преостао – морална особа.<sup>88</sup> Као пожртвовани поклоник умјетности, увидио је да је конзервативна клима у Америци осамдесетих година прошлога вијека као посљедицу изњедрила хомогенизацију умјетности и популарне културе којима управљају закони комерцијализма и меркантилизма.

Пред Тешићем и Милером се пружала злослутна, пријетећа путања новог миленијума коју Тешић рјечито дочарава ријечима *пост-истина* и *пост-умјетност* а Милер ријечју *пост-страх*. Резигнирано истичући да је умјетник данас корумпиран и

---

<sup>87</sup> Видјети: Viktor Frankl, *Psychotherapy and Existentialism* (1967).

<sup>88</sup> Видјети текст о Тешићу који је објављен 1992. године у часопису *American Theatre*: Stephanie Coen, “The Only Kind of Real Rebel Left, He Figures is a Moral Person”, *American Theatre*, July/August, 1992.

сведен на ниво пајаца, забављача, Тешић ипак наглашава да он нужно не мора бити такав. За Тешића је умјетност једина религија јер му омогућује да вјерује у истину и тако обнови осјећај вриједности постојања, очува хумано биће у човјеку за које страхује да неће опстати јер је усљед незадрживог и безумног хода модернизације прекинута психолошка вrpца која везује човјека и свијет. „Сви се боје загађења, бомби, плаше се да ће човек нестати. Ја се нимало не бојим његовог нестанка, али бојим се да ће се променити. Ако треба да се претвори у бубу, он ће се претворити и продужити, али несташе хумано биће, а моја је жеља да оно опстане.“ (Jeremić 2008: 131)

Уистину, све што човјек добије у технолошком смислу губи у антрополошком. Свијет, структурисан као опредмећена цјелина, губи своју бит; технологија је учинила да се створи слика о свијету док сам свијет није битан, људи су постали робови властите слике о себи. Његујући рефлексију над атмосфером постмодерног времена које се налази у знаку владавине технолошког односа према свијету, Тешић, у складним оквирима својих комада, покушава да среди оно што је код обичног човјека полусвјесно, неосвијешћено, расуто и хаотично, указујући да, да се послужимо идејом њемачког филозофа Мартина Хајдегера, људско постојање не може бити, како то постулира савремена култура, техничког него *поетског карактера*.<sup>89</sup> Дјело умјетности не може бити сведено на предмет науке, на музејску, архивску или декоративну вриједност. Тешић је у Америци осамдесетих година увидио да је умјетност/књижевност редукована на разину разоноде, а умјетници на клонове којима је задатак да забављају краља када му је досадно. Упечатљива је сличност између Тешићевих и Бондових запажања о сврси драме: обојица говоре да драма није забава, Бонд у срцу драме види бескомпромисни вапај за људскошћу, за њега она није пуко ламентирање или уљепшавање стварности, шминкање нерјешивог. Коначно, сличан им је и онај најдубље лични разлог за умјетничко стварање: драма је за Бонда промјена, док је њена суштина стваралаштво. Стваралаштва нема без слободе, и због тога нема слободе без драме, а истом циљу тежио је и Тешић.

Хајдегер сматра да је дјело умјетности (књижевности/поезије) усмјерено ка ономе што је судбоносно у људском начину постојања. Писање није и не може бити рекреативно дјеловање. Као истинско очувавање суштине умјетности/књижевности – ослобађање људи ограничених начина посматрања и осјећања (Џим Морисон) односно прочишћење врата

---

<sup>89</sup> Види дјела *Шумски путеви* и *Предавања и расправе* Мартина Хајдегера.

перцепције (Блејк) – оно у себи носи посвијећеност, дубоко осјећање за моралне идеје, преданост, која је судбоносна за човјека, али је и загубљена у владавини ере техничког насиља у којој су и Бог и човјек сувишни; гдје се судбина човјека одређује преко технике, док се биће губи, гдје се изгубио и пао у заборав однос између језика и бића јер је човјек запао у једну свакодневну технику коришћења језика. Како је завладала техничка комуникација, у говору више нема бића, нема људскости, нема љубави. Криза науке и савремене културе потврђују да је „владавином технолошког односа према свијету смисао Бивствовања пао у заборав.“ *Потиснути у заборав смисао Бивствовања* умјетност/књижевност изнова открива, чије остваривање наша епоха наводног обиља, не само обиља материјалних добара него и обиља информација, експлозије информација, непрестано фрустрира. „Живимо у доба осјећаја бесмислености“, каже Франкл, додајући да у овом нашем добу главни задатак образовања/васпитања (Едвард Бонд нарочито наглашава незамјењиви потенцијал драме у образовању) није само преносити знања, него истанчавати савјест да човјек може распознавати захтјеве који се крију у појединим ситуацијама, једном ријечју – да умије разлучити шта има смисла, а шта нема. На тај начин ће човјеку његов живот поново изгледати не само смислен него ће и он сам тада постати имун на конформизам и на тоталитаризам, јер једино га будна савјест чини способним да се одупире, да не подлегне конформизму и не савије се под присилом тоталитаризма.<sup>90</sup> О обнављању смисла човјековог Бивствовања кроз поезију/умјетност/књижевност говори и Хајдегер, који преко анализе Хелдерлинових стихова, епоху изобиља посматра као „оскудну“. Пишући о смислу поезије/умјетности/књижевности у „оскудно вријеме“, а позивајући се на Хајдегерово поимање Хелдерлинове поезије, Желимир Вукашиновић каже: „Оно што недостаје у свом обиљу технологијом захваћене свакодневице јесте темељ (...) и људско постојање губи свој ослонац у времену. За Хелдерлина, појава и жртвена смрт Христа означавају почетак свјетске ноћи, појаву нихилизма, почетак краја богова.“<sup>91</sup> Свјетска ноћ, према Вукашиновићу, појављује се у „епохи која је доведена до бездана.“ Отуда је превасходни задатак пјесништва/умјетности да трага за темељом који недостаје, а чије недостајање

<sup>90</sup> Видјети Франклово дјело *The Unheard Cry for Meaning* (2011).

<sup>91</sup> Видјети чланак Желимира Вукашиновића под насловом „Чему књижевност данас?“ (Зборник радова, *Савремено друштво и криза проучавања језика и књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2012, 21–38)

човјек више и не примјећује. „Оскудно вријеме“ представља вријеме којим „свјетска ноћ“ доминира, а човјек такву доминацију мора подносити својим активитетом, никако само „ишчекивањем да ће се нешто догодити што ће довести до обрта или тако што се нада да ће искрснути неки нови или стари бог.“<sup>92</sup> Јер:

куд бог да се врати ако му претходно људи нису припремили  
обитавалиште? ... Богови који су некад постојали враћају се само у  
право време – то јест онда кад се с људима догодио обрт на правом  
месту и на прави начин. Зато Хелдерлин – у недовршеној химни  
'Мнемосина', која је настала убрзо после елегике 'Хлеб и вино',  
– каже:

... Не могу  
Небесници све. Наиме, сежу  
Смртници пре у бездан. Обрт је, дакле,  
С њима. Дуго је  
Време, али догађа се  
Истинитост. (Хајдегер 2000: 210)

Сумрак епохе која се примиче својој ноћи, наглашава Вукашиновић, обиљежена је временом у коме су „јединствена тројица напустили овај свијет: Херакле, Дионис и Христос.“ Изостајањем „јединствене тројице“ нарушено је јединство бића. Отуда Вукашиновић изводи закључак да је умјетник/пјесник „смртник који пјева из бездана и прати трагове одсутних богова или трага за нарушеним јединством снаге (Херакле), живота (Дионис) и љубави (Христос).“<sup>93</sup>

У времену *оскудице*, *пост-истине* и *пост-умјетности* и Тешић се осјећао позваним да својом умјетношћу обнавља пут љубави те тако прокрчи пут ка унутарњем обрту човјека којим ће он аутентизовати своју егзистенцију.

Чињеницу да је безумни технолошки напредак довео човјека и његов живот у граничну ситуацију посебно акцентира Александар Ж. Петровић у свом раду „Ерос аналогичје, писмо и слобода“:

---

<sup>92</sup> Види рад Желимира Вукашиновића под насловом „Хелдерлин, стварност језика и обнављање смисла поезије“ (*Библид* 0350-6428, 45 (2013) 150, стр. 455–465)

<sup>93</sup> *Ибид.*

Зато је услов његовог опстанка критички однос спрема представе напретка. Иза ове идеологије лежи потреба капитала да се стално умножава, плоди и развија. Он је преузео генеративне одлике природе док се гради као једина могућност слободе у свету. Што је више капитала већи је и напредак, јер капитал идеолошки подбада друштво да би религијом напретка оправдао своје деловање. Друштво се под тим притиском бесомучно „развија“ на штету језика, природе и слободе човека коме је предложено да уђе у постхумано доба развоја. Напредак тражи жртве и жреци капитала се не устручавају да их траже од човека кога је исцрпљујући ход модернизације довео до потпуне застарелости. Жртва сада више нису „примитивна“ племена са свих континената и њихови језици, већ је то човек сам.<sup>94</sup>

Обрт у епохи чија је судбина одређена владавином технике, пропадањем темељних вриједности и калкулативним обликом мишљења који раздваја биће на субјект и објект, за Тешиха је био могућ једино кроз обнављање смисла умјетности које ће, на концу, омогућити човјеку да ревитализује своју интуицију, машту, интелект, изоштри критичку свијест и обнови нарушени однос између језика и бића, неба и земље, коначног и бесконачног. Обмане, маневри, трикови, бескрајна самозаваравања ништа не вриједу јер чине живот ништавним. Човјек треба да се освијести, да буде савршено будан, и да тако преузме своју судбину. Пошто човјек може да буде слијеп, он по својој природи мора остати биће које види. Дрво никада не може ослијепјети. Међутим, када човјек ослијепи остаје питање да ли његово сљепоило проиходи из оскудице или оно почива на обиљу и „сувишку.“ *На отвореном друму* тематизује човјеково морално сљепоило у односу према свеприсутној људској патњи. Наиме, вријеме у драми је „вријеме грађанског рата“ и она заједница о којој говори Бонд – заједница утемељена на љубави, међусобном пријатељству, повјерењу, слагању, суживоту и сарадњи, разбијена је у парампарчад. Простор је „простор грађанског рата“, влада монетарна економија која није хумана структура и не зависи од људских врлина. Све је подређено моћи новца који све вриједности поравнава. Интелектуалистички менталитет који таква новчана економија ствара одликује калкулативни дух, што за собом неминовно повлачи трансформацију

---

<sup>94</sup> Видјети чланак „Ерос аналогиче, писмо и слобода“ Александра Ж. Петровића (Зборник радова, *Савремено друштво и криза проучавања језика и књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2012, стр. 9-19)

свијета у аритметички проблем, у мјерење, рачунање, нумеричке детерминације, у свођење квалитативних вриједности на квантитативне. Ал је природни изданак безобзирног и грубог интелектуалистичког начина живота. Његова безобзирност га осакаћује за живот у заједници, док га његова интелектуална софистицираност чини индиферентним према свакој истинској индивидуалности, за њега је једино објективно мјерљиво достигнуће у интересу те кроз ту оптику посматра другог. Он је заљубљеник у умјетност, хита у „земљу слободних“ и у ту сврху прикупља умјетничке слике и скулптуре непроцјењиве вриједности из бомбама разорених музеја, надајући се да ће захваљујући адекватном броју прикупљених артефаката достојан у културолошком погледу „купити“ слободу. Он новчано вреднује умјетност и то исто очекује од граничара/контролора на улазу у обећану земљу слободе – да ће у позлаћеним рамовима слика, а не у ономе што је насликано на платну, видјети истинску њихову вриједност.

Теглећи колица крцата умјетничким сликама, изнурен, наилази на беспомоћног Анђела, кога је разуларена и крвожедна руља везала, намакла му омчу око врата и оставила га тако да стоји на канти за смеће док не прибаве бензин како би га запалили. Он чињенично приступа човјеку у невољи, Анђелу, гледајући га кроз призму корисности. Прва његова реченица гласи: „Можда имам један пословни предлог за тебе.“ (Tesich 1992: 6) Наиме, треба му, како вели, „во“ који ће вући колица умјесто њега, и пристаје да ослободи Анђела под условом да овај његов предлог прихвати. Заузврат, Ал обећава ће, као интелектуално надмоћније људско биће (схвата себе као ментора/деспота) захваљујући свом енциклопедијском знању подучавати „примитивног“ и необразованог Анђела (кога види као ученика и субхумано биће).

Напокон ослобођен, племенити Анђео спонтано жели загрлити Ала што овај хладнокрвно одбија. Блиски емоционални односи ометају функционисање Аловог интелектуалистичког карактера. Његова тачност, прорачунатост, егзактност нужно боји његове животне садржаје и тежи уклањању оних ирационалних, инстинктивних црта и импулса који детерминишу живот изнутра. Суверени тип личности, окарактерисан ирационалним импулсима јесте Анђео.

**Ал:** Одбиј.

**Анђео:** Само сам хтио да те загрим као брата.

**Ал:** Прескочићемо загрљај.

**Анђео:** Можда ти не разумијеш истинску дубину моје захвалности. Видиш. Био сам везан тамо горе сатима. И чекао да ме објесе. И чекао да ме запале. Чекао да умрем. Људи су пролазили крај мене. Видјели су ме и једноставно продужили даље. Морам ти рећи нешто, Ал, почео сам да губим вјеру у човјека. Не само да сам могао да умрем. Већ сам могао умријети осјећајући се депресивно. А онда си ти наишао и спасао ме. Видиш. Нијеси ми само спасао живот. Избавио си ме из клопке песимизма у коју сам запао. Оживио си моју вјеру у човјека, Ал. (Tesich 1992: 12)

Овакав тип личности није могућ у свијету који одликује схематизована егзистенција. Такав свијет неминовно доприноси развоју личности која се осјећа немоћна и усамљена, неспокојна и несигурна. Разумљиво је у потпуности што Анђео бјежи у принудно саобраћавање у току којег постаје аутомат, то јест у овом конкретном случају „во“, и губи своје лично ја. Алово антагонистичко опхођење према Анђелу потврђује тезу Ериха Фрома да се у данашњем свијету ометају емоције уопште и да су мишљење и живљење без емоција постали идеал. Фром каже, „Емоционалност' је постала синоним за нездравост или неуравнотеженост. Прихватањем овог мерила појединац је у великој мери ослабио; његово мишљење се осиромашује и отупљује.“ (From 1986: 170, 171)

Безоблична маса односно грдоба која је индиферентно прошла поред умало објешеног Анђела симболизује срозавање „постисторијске“ душе. Хамваш ову примитивизацију, односно колективизацију рјечито анализира:

На крају историје, када се оконча еон, у човеку се замрачи лична свест и уместо свесног деловања јединке наступа несвесно деловање масе. Срозан у колективну психу, човек се претвара у масу (...) Претворен у масу, човек тоне у стање у којем заборавља логичко мишљење<sup>95</sup>, јасну и прецизну умну трезвеност, губи се очувана веза с космичком древном хармонијом, ум се помрачи. (Хамваш 2012а: 18)

---

<sup>95</sup> Логичко мишљење је за Хамваша разумијевање космичке хармоније древног реда. Човјеков разум види законе у божанском поретку и одатле их ишчитава. Елементаран а не примитиван човјек способан је за



Пошто се емоције о којима је малоприје било ријечи не могу убити, оне морају постојати сасвим одвојено од интелектуалне стране личности; последица тога је јевтина и неискрена сентименталност, којом злоупотребијена умјетничка дјела и популарна култура хране руљу потрошача гладних емоција. Извитоперено схватање умјетности предмет је критике у готово свим Тешићевим комадима, што је у складу са Тешићевом оцјеном да је умјетник данас луда јер се не бави новчаним приходима и не труди се да дође на утицајно друштвено мјесто. Ово је опште, јавно мњење, од којег се и сам Сократ презриво и дрско настојао дистанцирати. Но, умјетност је у овим оскудним временима побркана са забавом, која је *растрзаност*, *расутост* и има неумољиву тенденцију да онеспособљава човјека да спозна оно што је уистину важно, да допре до логичког, трезвеног разумијевања природе стварности.

У другој сцени драме, када Анђео призива у сећање своју прву посету музеју на „дан земаљских олоша“, Тешић увјерљиво указује на чињеницу да су људи неукоријењени у свијету везама братства и солидарности и да пате од једног облика сљевила и фрагментарне визије живота и свијета која им не допушта да сагледају реалност око себе у правом свијетлу. Реалност за њих нема неки посебан укус, забава пак има јер доноси самозабрав. Широка љествица спонтаних емоција сузбија се и бива замијењена псеудоосјећањима. Анђео приповиједа како је и „разном олошу“ било дозвољено да бесплатно уђу у музеј, унутар којег је била изложба слика које су приказивале људску патњу. Само двадесетак блокова даље од музеја била је иста врста „изложбе“ гдје су се стварни људи истински мучили и патили. Но, стварна људска патња није ганула блазирану господу и даме у помодној љетњој одјећи. Држећи у рукама брошуре/инструкције креиране у сврху индоктринације, они су неувијено свједочили о свом уживању у сликама људске патње, у ремек-дјелима изложеним у музејима. Они нису жељели да виде праву слику стварности, вели Анђео, већ урамљену; потом су се почели и осјећати боље јер су били у стању да саосјећају с оним фиктивним људима приказаним на сликама. Све ово изазива у Анђелу срцбу коју он осјећа према онима који не желе да виде стварност

---

овакво природно, трезвено, досљедно мишљење. Зато Хамваш прави разлику између елементарног и примитивног човјека, називајући овог другог дивљаком.

онаквом каква она уистину јесте, већ се радије опредјељују да саосјећају са сликама патње:

Њих озбиљно дира оно што виде у изложби. Говоре једно другоме како све то лијепо изгледа, та представа људске патње (...) Не тако далеко од музеја, на око двадесет блокова гдје сам живио, била је иста врста изложбе. Иста патња. Само што она тамо није била дивна (...) Оно што је проклети олош био изван музеја, то је било проклето ремек-дјело унутар њега. А онда ова ствар почиње да ми опсиједа ум. Ова заиста болна идеја да је у мени можда било нечег што је вредело видјети, што нико никада не би видио све док су ова умјетничка дјела била тамо. (Tesich 1992: 17 - 18).

Поменути сцену можемо тумачити двојако. Као прво, уживање у гледању слика намученог човјечанства подлаштво је што га је изродила висока цивилизација, док је филантропска саосјећајност фалсификат и пука сентименталност. Као друго, овдје би ваљало нагласити једну табуисану емоцију зато што је њено сузбијање тијесно везано за коријене личности: осјећање трагедије. Свјесност о смрти и о трагичном виду живота, било да је магловита или јасна, једна је од основних карактеристика живота. Посјетиоци музеја, што ће рећи отјеловљење човјека постмодерног доба, једноставно поричу смрт и трагични вид живота. Умјесто да допусте да свјесност о смрти и патњи постане један од најјачих подстицаја за живот, темељ људске солидарности и доживљај без којег весељу и одушевљењу недостају снага и дубина, они намјерно потискују ту свјесност. Страх од смрти, пошто је потиснут, остаје јалов. Нема катарзе. Хамваш каже да је човјек истински живот патња, његова племенитост, херојство и његово космичко достојанство. „Патњу треба да преузем зато што ме она подстиче на узвишеније. То узвишеније је потпуно бивство. Целовито Бивство и његова Истина.“ (Хамваш 2012: 100) Своје животе ликови из музеја проводе у фантазмагоричној задовољштини, скривајући се од ове судбине бивства. Желећи да само уживају у животу, они га губе, јер оно што добијају небитно је, разводњено и празно. Ако би живот примили са свим његовим тешкоћама, заједно са стварношћу добили би цјелину. Међутим, освјешћивање им пада тешко те стога бјеже у опсјеноликост олакшица.

Истом изопачавању којем подлијежу осјећања и емоције, подлијеже и оригинално мишљење. Од самог почетка образовања, оригинално мишљење се омета и у главе људи

се уливају готове мисли, фиктивне представе о свијету. Неке од педагошких метода које ометају независно мишљење јесте истицање познавања чињеница, односно истицање обавијештености. Преовлађује патетично сујевјерје да се све већим познавањем чињеница доспијева до познавања реалности. Ал трпа стотине разбацаних и неповезаних чињеница у главу свог студента Анђела; њему, посљедично, обузетом сазнавањем све већег броја чињеница, остаје врло мало времена и енергије за стваралачко размишљање. Свакако, размишљање без познавања чињеница остаје празно и фиктивно, али и сама обавијештеност може управо исто толико да смета размишљању колико и њен недостатак. Не можемо сумњати да је свако стваралачко мишљење, као и свака друга стваралачка активност, нераздвојно везано за емоцију као и сам доживљај умјетности. Управо овакво знање погрешно схваћено као бирократска способност механичког понављања чињеница без њиховог дубљег разумијевања представља прву педагошку праксу усмјерену против цјеловитог доживљаја умјетности коју Тешић подвргава критици у *На отвореном друму*. Мотив музеја, који Тешић такође разрађује у драми, сматра Лена Петровић, алудира „на једну староставну (одавно устаљену) праксу конфинирања умјетничких дјела унутар посебног простора, њиховог измјештања из простора цркве или храма у гламурозне домове баснословно богатих и јавне музеје, који дјелују као тачке раздвајања, искључујући и одјељујући искуство које се доживљава унутар тих простора од (...) живота изван њихових зидова.“<sup>96</sup> О истој стратегији одјељивања умјетности од стварног живота говори и Џон Берцер у *Начинима гледања*:

Визуелне умјетности су одувijek постојале унутар одређене заштићене зоне (...) Доживљај умјетности, који је у почетку био доживљај ритуала, био је одвојен од остатка живота – управо зато да би остваривао моћ над њим. Касније је заштита умјетности постала социјална. Постала је дио културе владајућих класа, док је у физичком погледу била одијељена и изолована у њиховим мјестима и домовима. (Berger 1972: 25)

Према Берцеру, ера сликовне репродукције није довела до суштинских промјена, изузев тога што је умјетност изгубила свој негдашњи ауторитет. Поставши дио свакодневице, репродуковане слике умјетности постале су свеприсутне, слободне и свима

---

<sup>96</sup> Видјети чланак Лене Петровић “Marginalisation of Art in the Late Plays of Steve Tesich, у: *Lunar XIV*, број 51, ФИЛУМ, 2013, стр. 47-68.

доступне, али у исти мах и ефемерне, нереалне и безвриједне. Оригиначне умјетничке слике задобиле су ауру светих реликвија, њихова аутентичност се поистовјећивала са некаквом мистериозним духовном особеношћу на коју се позивало како би се оправдала њихова тржишна вриједност, док је истовремено, у складу са оваквим резонавањем, њихова претјерано висока цијена на тржишту била гарант њихове духовне вриједности. Сљедствено томе, било да се ради о сликама са позлаћеним рамовима у домовима имућних или о експонатима у јавним музејима, њихова функција се није суштински измијенила – оне су створене како би оправдале „мистерију необјашњивог богатства“ из којег се већина заједнице осјећала изолованом. (Berger 1972: 17)

Када постану власници ових драгоцјених артефаката, Ал и Анђео бивају суочени са круцијалним избором, сличан оном, према ријечима Берцера, који је наметнула камера у трену када је учинила умјетност доступну свима. Ријеч је о избору

између тоталног/цјеловитог приступа умјетности, који успоставља однос са сваким аспектом искуства/дживљаја, и езотеричног приступа неколицине специјализованих експерата који су чиновници у служби носталгичне владајуће класе у нестајању (...) Право питање јесте сљедеће: коме смисао умјетности из прошлости уистину припада? Онима који је могу примијенити на сопствене животе, или културној хијерархији стручњака за реликвије. (Berger 1972: 24)

Ал је врсни познавалац визуелне умјетности и пасионирани љубитељ музике, опходећи се према умјетничким сликама и музичким инструментима с љубављу мајке према новорођенчету. Он, пак, како смо раније навели, није у стању осјећати и показивати безусловну љубав према другим људским бићима, чак ни према престрављеној дјевојци коју Анђео најприје спасава од воза који би је засигурно прегазио, да би је потом напустио након Аловог грубо рационалног убјеђивања да би у таквим околностима љубав – нужна за њено (дјевојчицино) свакодневно спасавање – била аутодеструктивна. Иако је Алова дефиниција умјетности теоретски исправна и чак надахњујућа,

ми тумарамо наоколо збуњени, све док не умремо. У најбољем случају, човјек је хаос са савјешћу. У најгорем случају, само је хаос. Умјетност то никада није; умјетност је слобода. Када смо изгубљени у ноћи умјетност разбија таму око нас, она нас диже на узвишење

одакле можемо да угледамо пут. Напријед и назад. Тако можемо и да разазнамо непрекидност или строгу линију наших живота. Па ако заиста искрено желимо да будемо хумани, то одређује тачно шта то значи и колико далеко морамо ићи да бисмо то досегнули, или, колико смо далеко од жељеног правца. (Tesich 1992: 37)

она не иде даље од концептуалног нивоа и он је не успијева превести у гест интимности и љубави за којима чезне његов емоција гладни ученик.

Насупрот Аловом интелектуалистичком естетицизму, који раздваја естетику од етике, Анђео, који потиче из најмаргинализованог и најугњетенијег друштвеног слоја, показује задивљујућу спонтаност у свом односу према умјетности, реагујући на њу (нарочито на музику) цијелим својим бићем. Његова реакција на умјетност је „парадоксална“, сматра Л. Петровић, „и садржана је у форми потиснутог бијеса: расрђен усљед двојакних стандарда који се намећу умјетности, његов бијес је усмјерен ка самој умјетности. У почетку задивљен Аловим енциклопедијским знањем и ауторитетом научника, он послушно и механички понавља уводне ноте чувених музичких мотива, попут мотива Светог грала из Вагнеровог *Парсифала* или Бетовенове *Оде радости*, али остаје равнодушан на моћну љепоту оба дјела која позивају на зацјељење односно обнављање свијета који пати усљед недостатка љубави.“<sup>97</sup> Помињање Вагнеровог *Парсифала* алузија је на Свети грал као на предмет који у себи носи могућност обнављања живота. Он указује, прије свега, на потребу духовног трагања и обнове која је овим ликовима пријекно потребна. Скривени ефекти музике стварају пак интензивни емотивни набој у Анђеловој души све док он, ганут сваком нотом класичне музике коју Ал свира на клавиру у напуштеној цркви, у налету бијеса не уништи дирке на клавиру и нападне ножем Ала јер овај тврдоглаво игнорише његову неиспуњену потребу за пријатељством. Из Анђелових успомена на његову прву и једину посјету музеју, коју је организовала социјална агенција у сврху „духовног уздизања и окрепљења“ убогих и бескућника, дознајемо да се и та посјета завршила насиљем које је потом проузроковало грађански рат. Група од триста чланова „земаљског олоша“, како Анђео назива себе и све оне који припадају тој категорији отпадника/изгнаника, била је најприје шокирана а потом и забављена чињеницом што је једино духовно окрепљујуће што су могли видјети била

---

<sup>97</sup> *Ибид.*

њихова сопствена патња насликана на сваком од експоната. Убрзо су се почели осјећати огорчено док су слушали како редовни посјетиоци музеја, из сталежа имућних, безобзирно ћаскају о насликаној неправди и људским мукама не показујући ни трунку саосјећања према стварним бескућницима који су се налазили непосредно крај њих. Интуитивно схвативши да је улога умјетности, изложене у музејима, извитоперена јер не омогућује да се посматрање трансформише у гледање (разумијевање), већ се, према схватању Берцера, злоупотребљава како би се подупрла илузија да је неједнакост племенита, а хијерархије узбудљиве, (Berger 1972: 22),

убоги посјетиоци су се удружили и демолирали цјелокупну изложбу и и потом запалили зграду музеја. Анђео своју приповијест завршава запажањем како је диван осјећај био када се схватио да „не мораш да будеш високо квалификован да би стварао историју“, како је пријатан осјећај знати „да бити глуп није била препрека за промјену.“ (Tesich 1992: 19)

К. Г. Јунг у дјелу *О здравој памети и лудилу* наглашава да оно што човјека издваја, што представља његов људски потенцијал јесте управо способност да духовно напредује. Драган Папић каже да „у природи нема прогреса. Прогрес је неприродан, његово порекло је изван природе. Осим човека ни једна жива врста, амебе, бубамаре, ајкуле, није напредовала, јер прогрес је метафизика живота. Она узима различите идеолошке ликове који се увек окупљају око главнице (капитала) да би живот оставили у мањку.“<sup>98</sup> Јунгово и Папићево схватање у потпуности је примјењиво на Алово и Анђелово мукотрпно путовање које се окончава духовном (унутарњом) спознајом и напредовањем – безусловна љубав је примордијално хумано држање, изворно нормално стање постојања. Оно што вели Сент-Егзипери, важи у пуној мјери: ум вриједи нешто само у служби љубави.

Истинска умјетност помаже људима да остваре заједницу о којој Бонд говори, уз коју иду љубав и пријатељство. Осамљени човјек, каже Хамваш, не зна шта значи вољети. Он не жели заједницу и неће да живи скупа. (в. Хамваш 2012: 50) Умјетност, уколико је уистину права и хумана, подстиче човјека на самоспознају, да увијек види шире и више, да досегне степен зрелости, као што Шекспир каже – „Зрелост је све.“ Тешићева дефиниција умјетности као способности да се воли без мотива/користољубља и на тај начин оствари ред смисла сродна је њеном одређењу што га даје Хамваш:

---

<sup>98</sup> Цитирано према: Александар Петровић, „Велики сан, антропологија истине Б. Вонгара“, у: *Антропологија истине: други живот и opus primum Б. Вонгара*, уредник Александар Петровић, Крагујевац, ФИЛУМ, 2011, стр. 27-48

Уметност је онај облик људског метапоетичког држања који потпуно игнорише корисну сврсисходност у борби за опстанак и својом делатношћу ништа друго и не жели до да оствари ред смисла, да изгради такво уређење егзистенције које одговара његовом укусу и потребама и вредностима и захтевима. Метапоезис<sup>99</sup> није под знаком идеја, већ под знаком *vita nuova*. Уметност не следи идеје, већ остварује човеков апсолутни и коначни и потпуни живот. *Vita nuova* није реалитет; *vita nuova* је истинскија од реалитета. (Намваš 1994: 105)

Тешићеве драме *Повратак на почетак* и *Умјетност и доколица*, као и његов роман *Karoo*, дијеле тематско-идејне подударности са *На отвореном друму*, с тим што поменуте драме и роман представљају суморније пројекције Тешићевог страха да је ера пост-истине у исти мах и ера пост-умјетности: Адам из *Повратка на почетак* признати је трећеразредни сценски умјетник који досеже до нивоа другоразредног сценског извођача на крају драме, беспоговорно стављајући своја прегнућа у службу државне пропаганде у име Реконструкције – процеса очишћења у великој мјери бирократизоване дистопијске земље од преосталих остатака хуманости; Алекс из *Умјетности и доколице* драмски је критичар који се служи својим редовним наступима у мејнстрим телевизијским програмима како би рекламирао конвенције комерцијалне забаве као моралне смјернице у животу, чак наводећи Шекспира („Цио свијет је позорница“) као свог великог претходника; Док Кару, из романа *Karoo*, успјешни је холивудски сценариста, чија је специјалност дорађивање, преобликовање и уљепшавање филмова не би ли удовољио укусима продуцентата, филмских звијезда, и масама конзументата филма и на тај начин филмове учинио вреднијом робом на тржишту. Поменути ликови посљедица су површности америчког тадашњег (и данашњег) начина живота и представљају отјеловљење ауторове интуитивне спознаје која се може сажети у реченицу: умјетник/пјесник је, каже се, с премоћном подругљивошћу, надмоћношћу, презиром и унижењем: пајак, ништа друго. Сви они пате од Алове унутарње дисоцијације и неспособни су да на љубав узврате љубављу, али они, за разлику од Ала, остају неизлијечени, наносећи непоправљиву штету умјетности, својим породицама и себи.

---

<sup>99</sup> *Поезис* значи мајсторска дјелатност. Ниче у својим дјелима користи ријеч *метапоезис* која означава „стварање изнад себе сама.“

## 5. СУБВЕРЗИВНИ ТЕАТАР АРТУРА МИЛЕРА, КРИТИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ВИЗИЈА АМЕРИКЕ

*Антички државници бесконачно су говорили о моралу и врлини; наши говоре само о трговини и новцу.*

— Русо

Ако прихватимо Ибзена и Стриндберга као очеве модерне драме, онда је и поријекло Милера сасвим јасно. Милер се формирао као драмски умјетник управо захваљујући утицају Ибзена. Као и Ибзена, и њега интересују идеје, практична функција друштва, морална одговорност, неуспјеси и тежње људи. Рођен је у Њујорку 1915. године, дипломирао на Универзитету у Мичигену 1938., а онда приступио Савезном позоришном пројекту за писање, гдје је провео свега четири мјесеца прије него је Конгрес „прочистио“ пројекат. То неће бити посљедњи пут да Милер страда у рукама владе Сједињених Америчких Држава. Као младић у Њујорку, Милер се дивио ономе што је продуцирала радикална позоришна трупа која је себе називала The Group Theatre<sup>100</sup> и која је, иако је потрајала свега десетак година, значајно формирала Милерову друштвену свјесност. Плод овог утицаја је Милеров први комад *Сви моји синови (All My Sons)* из 1947. године. Драма се бави проблемом ратног профитерства и разарања породице, али и проблематиком свијести, моралне одговорности и осјећања правде. Наиме, у средишту драме је Џо Келер, произвођач, бескрупулозни успјешни бизнисмен и огољени материјалиста који је војсци продавао неисправне дјелове за авионе, што је довело до смрти двадесет и једног пилота. Када се његов син Крис врати из рата и сазна за очев стравични пословни подухват (то јест злочин), рјешава да га пријави полицији. Џо се потом убија, а посљедње ријечи у драми, које изговара син својој мајци, савршено заокружују тему драме: „Једном засвагда мораш знати да напољу постоји читав универзум људи, и њему си одговоран.“ (Miller

<sup>100</sup> Оснивачи овог чувеног радикалног театра, инспирисани учењем руског теоретичара позоришне умјетности Константином Станиславским, били су Харолд Клурман, Шери Крофод, Ли Стразберг, Елија Казан и, наравно, Артур Милер им се убрзо придружио.



1974: 70) Овим комадом Милер је показао свој таленат за истраживање социјалних тема кроз личне судбине ликова, као и да је функција и снага позоришта у томе да снажно узнемирава колективну свијест.

Као социјалистички интелектуалац који је писао у вријеме политичког сивила и пораза, Милер је био барометар трагедије америчке радничке класе која је на много начина била међусобно подијељена, беспомоћно неефикасна и неспособна да види излаз из амбиса у којем се нашла. Милеров најпознатији биограф Кристофер Бигзби у својој студији *Modern American Drama 1945-2000* (2000) каже да „сваки приказ поратног позоришта у Америци мора почети не од рата (...) већ од Депресије (...) будући да је то било једно искуство које је обликовало и Тенесија Вилијамса и Артура Милера који су почели да стварају управо у тридесетим годинама двадесетог вијека“ (Bigsby 2000: 69). Депресија је, дакле, формирала многе од претпоставки њихових комада, дефинисала њихове теме и засигурно стоји као главни узрочник застрашујућег притиска и апорије који сламају ликове у њиховим драмама. Чак и оне хронолошки гледано касније драме носе неизбрисив печат тридесетих година, почев од Милерових комада *Сви моји синови*, *Смрт трговачког путника*, *Цијена*, све до Вилијамсових драма *Стаклена менаџерија* и *Слатка птица младости*. У неповратно изгубљеном достојанству и вјери у себе и крхкости егзистенције Милер је видио заоставштину Велике Депресије која је подједнако снажно обојила духовни свијет Вилија Ломана и Аманде Вингфилд. Као што и сам Бигзби тврди: „Ти ликови постоје тек у додиру са друштвом чија их је центрифугална сила одбацила на његову периферију. Они репрезентују алтернативни свијет који егзистира у условима патње и све дотле док не дође у сукоб са свијетом оних чију моралну вертикалу детерминише моћ и новац.“ (Бигзби 71) То је било доба када су социјалне аспирације, класне претпоставке и национални митови најједном постали ирелевантни, док су једини категорички императиви били они скопчани са *борбом за опстанак*. О Великој Депресији Бела Хамваш каже следеће: „Необично је и апсолутно карактеристично за ситуацију да се и тада ова појава сматрала чак искључиво за кризу која је или финансијска или производна или неке друге економске природе, а веома мало људи је примјећивало њене дубље односе.“ (Hamvaš 1994: 47)

Својим другим комадом, ремек-дјелом *Смрт трговачког путника* из 1949. године, за које је добио Пулицерову награду, Милер је креирао архетипску слику америчког друштва: Милеров трагични лик остарјели је и онемоћали трговачки путник Вили Ломан који сања о тривијалним стварима из америчког сна, али над чијом главом виси гиљотина банкрота. Уз одвећ брижну супругу и двојицу неуспјешних синова на које узалуд преноси своје нереалне родитељске амбиције, у све мучнијим материјалним тешкоћама и уз губитак посла, Вили Ломан запада у ћорскокак из којег се једино може избавити самоубиством. Самоубиство се показује као једини могући излаз будући да ће премија његовог животног осигурања спасити његову породицу од неминовне биједи и пропасти. На самрти, одбачен и сломљеног духа, схвативши да му је живот протекао у заваравану митологијом успјеха која твори базу америчког сна, извлачи резигнирани закључак: „Више вриједим мртав него жив!“ (Miller 1976: 64)

Драмом *Смрт трговачког путника* Милер се афирмисао као стваралац *реалистичких драма* чији је темељ превасходно однос према миту о *Америчком сну*. Очито је да је Милеров однос према овом миту *субверзиван* што сврстава његове комаде у ред субверзивних америчких драма које *негирају Амерички сан* јер на примјерима својих ликова, губитника, показују да тај мит не функционише у савременом америчком друштву. Ликови у субверзивној драми су губитници јер се не успијевају прилагодити новом свијету, времену или простору, или су рањени неким догађајем из прошлости који не могу пребољети (попут Тома и Лоре из комада *Стаклена менаџерије*, Вилија Ломана из *Смрт трговачког путника*, чланова породице Тајрон из О'Ниловог ремек-дјела *Дуго путовање у ноћ*).

Озбиљност Милерове социјалне визије, његова субверзивна дјелатност и значај самог позоришта ускоро су били стављени на темељну пробу. Године 1950. републикански сенатор Џозеф Макарти отпочео је своју бјесомучну пропагандну кампању против „дрвених субверзиваца“,<sup>101</sup> тј. свих оних љевичарских и комунистичких организација за које се вјеровало да поткопавају темеље америчке владе. Сама кампања, потпомогнута сензационалним али никада доказаним оптужбама да су се комунисти инфилтрирали у све поре америчког живота, изродила се у лов на вјештице са несагледивим посљедицама по слободу и сигурност индивидуа у тадашњој Америци.

---

<sup>101</sup> Видјети Милерову аутобиографију *Timebends: A Life*.

Технике застрашивања и уништавања личности којима се служила америчка влада довеле су до тога да многи Американци буду затворени или губе послове, и да их друштво осуди и одбаци. Сасвим очекивано, и Милер је, између осталих, био денунциран као комуниста од стране фанатичних патриота који су вјеровали да је свака критика Америке и америчког начина живота била инспирисана Совјетима.

Одговор позоришта није изостао. Тај одговор уоквирио је управо Милер тако што је најприје адаптирао Ибзену драму *Непријатељ народа* која говори о храбрости једног човјека да се успротиви гомили. Потом је 1953. написао драму *The Crucible* која драматизује суђење вјештицама из Салема и тако пружа слику масовне хистерије која се храни на изворишту још веће и необузданије и бесмисленије хистерије. Милер је као историјски мотив узео догађај с краја XVII стољећа, када је у пуританском Салему, у Масачусетсу, дошло до судског прогона „вјештица” против којих су се докази темељили на сновима и визијама духова и ђавола који су опсједали свједоке, а потекли су од оптужене вјештице. Резултат прогона је било 19 погубљених особа, најчешће вјешањем. Иако је писао о срамној историјској епизоди америчких досељеника, свима је било јасно да пише о сенатору Макартију и тортури кроз коју су прошли сви они жигосани као „унутрашњи непријатељи.“

У контексту једног таквог срамног историјског догађаја, позив Милеру да изађе пред Комитет за антимеричке активности<sup>102</sup> није никакво изненађење, као ни чињеница да је тада добио наређење да именује људе које наводно видио на једном наводном скупу писаца приказаних као комунисти. Одбивши да поступи по наређењу, како и доликује умјетнику који не поступа по диктату хистеријне гомиле на власти, Милер је био оптужен за непоштовање суда.<sup>103</sup> О параноји Макартизма Милер врло језгровито говори:

политичка, објективна, свезнајућа кампања крајње Деснице била је у стању да креира не само нови терор, већ и нову субјективну реалност, истинску ауру мистичности, која је постепено попримала особеност светиње (...) Владала је извјесна атмосфера нове религиозности ... сваког мјесеца су измишљани нови гријеси. Било је врло чудно како су они убрзо постали саставни дио новог правовјерја, као да су ту били још од памтивијека. Поред свих ужаса, увидио сам да је савјест престала да буде приватна, лична ствар и да је

---

<sup>102</sup> енгл. HUAC.

<sup>103</sup> Одлука је укинута након жалбе.

пала у руке државне администрације. Видио сам људе како предају сопствену савјест у руке другим људима захваљујући им се при том на могућности да учине тако нешто. (Miller 1987: 95, 96)

Суштина Милеровог либерализма и његових драма лежи у чињеници да су *лично* и *јавно* у крајњој линији нераздвојни. Ова идеја истовремено твори и базу његове социјалне критике – да свијет настањен егоистичним и отуђеним усамљеницима на концу мора бити аутодеструктиван. Лична дилема је, у суштини, истовремено и јавна дилема. Говорећи о драми *The Crucible* из перспективе античке грчке драме, Милер је у једном интервјуу истакао сљедеће:

Мислим да су они у тим драмама покушавали да установе одређену моралну основу за друштво. Узмимо као примјер драму *Краљ Едит*, то није само лична, психолошка или психијатријска прича. То је такође прича о легитимности власти и иронији власти која тражи зло изван себе када је зло у њој самој, унутар саме власти. Ово су политичке идеје *par excellence* (...) Сматрам да идем даље од скорашњих буржујских трагедија које јесу искључиво дубоко проживљени психолошки текстови (...) и немају основу ни у чему сем у малим свјетовима које презентују. (Bigsby 2005: 156, 157)

У есеју насловљеном „О социјалним драмама“ из 1955. године Милер тврди да је драма суштински социјална по природи. Баш као што је то био случај са традицијом античких грчких драма, као и драма његовог учитеља и претходника Хенрика Ибзена. Његово увјерење да је драма, као и сам театар, утемељена на претпоставци да је оно што називамо друштвеним моралом донекле сума дјела појединаца иде у прилог чињеници да су његова најзрелија и најуспјелија дјела настала на трагу егзистенцијализма. Према овој струји мишљења, чији је најзначајнији експонент био Жан Пол Сартр, а речено језиком Милерових драма – чин издаје од стране појединца једнак је чину прихватања издаје као модуса социјалног понашања. Сваки чин повлачи за собом и одговарајуће посљедице, и не постоји личност изван заједнице која јој даје истовремено и контекст и смисао. Макартизам је захтијевао од појединца да се одрекне сваке одговорности према „другоме“, да одбаци моралну логику која је повезивала исповијест са издајом, а да извор

сигурности потражи у неангажовању, у стању потпуне изолованости од заједнице. Бигзби то стање сажето објашњава:

Мит је постао догма, порицање божанство, а предрасуда је прерасла у убјеђење. Ријечи су промијениле своје значење тако да је *оданост* указивала на спремност на издају, *идеализам* је означавао саучесништво у завјери, док је *Американизам* подразумеивао нетолерантност и одрицање од слободе. (Bigsby 2000: 78).

За Милера је од прворазредног значаја било одупријети се економском и социјалном *детерминизму* капиталистичког система чије је наличје отјеловила Депресија – лекција из историје коју је он ваљано научио. Отуда и његово убјеђење да личност односно себство / јаство није тек пуки производ сила које на њу неминовно утичу. У том контексту, само позориште као и чин писања за позориште, постају чин отпора. Овакав *дух супротстављања* слиједи намјера да човјек нужно мора разорити културу коју сматра незадовољавајућом. Бигзби у већ поменутој студији тврди да се позориште током четрдесетих и педесетих година прошлог стољећа, за разлику од драма писаних у вријеме Велике Депресије, интензивније бавило психологијом људских бића. У складу с оваквом климом времена, човјек, психолошко биће, полази од супротстављања и увиђа слједеће: његове духовне особености у модерном свијету све више се обезвређују, компромитују се, механизују, губе садржину, растројавају се, све више је присиљен да заузме *став побуне*, презира и скепсе. Паралелно с тим напредује и друштвена ситуација у којој декадентно, милитантно и корумпирано друштво прераста у увијену диктатуру, гдје владају преторијанци, а цијела заједница се окамењује у механичку бирократију – што је ситуација коју Милер вјеродостојно осликава у својим комадима.

## 5.1. СМРТ ТРГОВАЧКОГ ПУТНИКА – МЕТАФОРА „СНА КОЈИ СЕ НИЈЕ ОСТВАРИО“

*Шта се деси са сном који се не оствари?  
Да ли се осуши,  
Као зрно грозђа на сунцу?  
Или се загноји као рана -  
И онда гној исцури?  
Да ли смрди као труло месо?  
Или се стврдне  
Као слаткиш са шећерним сирупом?  
Можда се само савије и ниско спусти,  
као под тежким товаром.  
Или експлодира?*

— Ленгстон Хјуз, „Харлем“

Стихови Ленгстона Хјуза сликовито дочаравају сву горчину сна који се није остварио – попут биљке која је била засађена, његована, подстицана да расте, али није дала плода. Иако Хјуз пише о недаћама Афроамериканаца у педесетим и шездесетим годинама XX вијека, оличеним у очајничкој борби за укидање институционалне расне сегрегације и дискриминације, метафора „сна који се није остварио“ конституише срж драме Артура Милера *Смрт трговачког путника*. Вили Ломан бјесомучно настоји да оствари „амерички сан“: да згрне што је више могуће новца и тиме обезбједи себи повољнију позицију на љествици друштвених односа, велелепни дом, срећну породицу, поштовање, како на економском тако и на социјалном плану. Међутим, од самог почетка драме Милер наглашава илузорну природу таквог подухвата. Судбина Вилија Ломана неодољиво подсјећа на изневјерена очекивања Гетсбија описана сљедећим ријечима с краја романа *Велики Гетсби* Ф. С. Фиццералда:

(...) Сјетих се како је Гетсби био задивљен када је први пут угледао ону зелену свјетлост на крају Дејзиног дока. Он бјеше превалио дугачак пут да би доспио до овог отменог травњака, а сан му је морао изгледати тако стваран, да му је ваљало само руку испружити и зграбити га. Али он није знао да је тај сан већ био далеко иза њега, негдје у оном

бескрајном мраку изван града, одакле почињу да се кроз ноћ у недоглед пружају сура поља републике.

Гетсби је вјеровао у зелену свјетлост, о омамљујућу будућност, која из године у годину измиче пред нама. Умакла нам је ономад, није важно – већ сјутра ћемо трчати брже, руке ћемо испружити даље (...) А једног лијепог јутра.

И тако, пробијамо се, попут бродова што против струје плоче, а стално клизимо натраг, у прошлост. (Fitzgerald 1993: 115)

Фиццералд, као и Милер, пружа свједочанство о болној испразности сна који се није остварио, сна који је надхват руке сневача, али који је већ усахнуо услед самог облика вођења живота који тежи успјеху у трагању за срећом, животу сатканом од лажи и samozаваравања. Амерички сан је попут овог зеленог свијетла, „бљештавог“ обећања боље будућности које никада неће бити испуњено. Хјузова пјесма указује на два могућа исхода ситуације у којој се снови не остварују, што може потрајати унедоглед: 1) „осуши се“, гдје се пјесник служи поређењем „као зрно грождја на сунцу“, што води у очај; 2) „или се загноји као рана / и онда гној исцури“, што сугерише могућност некакве „експлозије“, можда личне или социјалне револуције.

Управо ове двије последице неостварених снова дефинишу теме комада *Смрт трговачког путника*. У циљу бољег разумијевања самог комада, наше разматрање ће се базирати на анализи интеракције три културна мита: *о рајском врту*, *о америчком Западу* и *о Америчком сну*. Представа рајског врта одвајкада постоји у књижевности, почев од *Епа о Гилгамешу*. У Библији човјеково првобитно станиште је рајски врт. Еден је рај – бујан, плодан и препун залиха хране. Овдје Адам и Ева не морају да се радећи исцрпљују како би обезбиједили себи храну, уживају у бивству у свој његовој благородности, бесмртни су и живе у рају који је је бесконачан. Али, авај, њиховом животу у рају који је постао исувише тијесан за њихове жеље и амбиције мора доћи крај. Преварени од стране подмукле змије, појевши „забрањено воће“, прекршили су Божију заповијест. Алгорично говорећи, они су се издигли изван граница дозвољеног, те се на тај начин одрекли бесмртности и што је неминовно довело до њиховог истјеривања из рајског врта због њихове пале, грешне природе.

Човјечанство, бачено у дивљину, осуђено је да с муком обезбјеђује свој голи опстанак на земљи. Ова метафоричка прича дјелује као подсјетник на отрежњујућу

чињеницу да је рај за људе неповратно изгубљен. Едени су „снови који се нијесу остварили“, зелена свијетла која сијају у тами прошлости.

Људи су морали створити цивилизације како би задовољили сопствене потребе, а град је резултат човјекових мукотрпних прегнућа. Ричард Васво износи овакво тумачење у својој студији *The Founding Legend of Western Civilization: From Virgil to Vietnam* (*Легенда о настанку западне цивилизације: од Вергилија до Вијетнама*) у којој истражује важност урбаних средина и транспоновање митова који одговарају овом људском конструкту који творе темеље културе.<sup>104</sup> Васво наглашава да етимологија ријечи „култура“ потиче од латинске ријечи „cultum“ која значи „култивисати, цивилизовати, образовати, гајити.“ (Waswo 1997: 3) Способност узгајања и култивисања усјева подразумијева тегобну одговорност: да би имао културу, човјек мора конструисати и одржавати аграрну заједницу, што надаље имплицира да је то мукотрпни рад без конца. Васво такође каже да је човјекова способност да култивише довела до настанка „civis-a“, што је латинска ријеч за „град“ и истовремено поријекло термина „цивилизација.“ (Waswo 1997: 5) Они који немају аграрно друштво, тј. предмодерна ловачко-сакупљачка друштва, остају варварска и нецивилизована из разлога што не посједују „култивисано“ друштво, и нијесу способна формулисати прописани скуп социјалних правила које захтијева стабилност.

Али, шта се збива када човјек уистину поштује правила а ипак не успијева досегнути жељени социјални статус / углед / престиж. Како „социјални статус“ замјењује опстанак као довољан циљ? Управо ова питања заокупљају Милера на која он настоји дати одговор у драми *Смрт трговачког путника*.

Иако је Америка четрдесетих година XX вијека далеко од поменутог предмодерног / архаичног доба, концепт нужног мукотрпног рада остао је нераскидиви дио човјекове свакодневне борбе за опстанак. Вили Ломан цијелог живота ради као трговац, функционишући попут каквог точка у големој механизованој цивилизацији која је увела религију праксе и продуктивности, усредредила пажњу на добит, на велику индустријску производњу, на механичко, квантитативно остварење изнад сваког другог интереса. Посједовање као епифеномен потрошачког идентитета објашњава Торстен Веблен у свом дјелу *Теорија доколичарске класе* истичући да „стандард богатства (...) као нужан услов за стицање поштовања. (...) Људи који не поседују тај услов губе углед у очима ближњих, а

---

<sup>104</sup> Видјети: Richard Waswo, *The Founding Legend of Western Civilization: From Virgil to Vietnam* (1997).



следствено томе, и у сопственим очима, пошто је основа за самопоштовање – поштовање које нам указују суседи.“ (Veblen 2008: 42)

Зигмунт Бауман у својој студији *Флуидни живот* износи тезу да је модерни флуидни живот заправо потрошачки живот који „свету и свим његовим живим и неживим фрагментима додељује улогу објекта потрошње: то јест, предмета који губе своју употребљивост (и тако свој сјај, привлачност, моћ завођења и вредност) током периода њиховог коришћења.“ (Bauman 2009: 18). Бауман даље тврди да се „потрошачко друштво заснива на обећању о испуњењу људских жеља на начин који ниједно друго друштво у прошлости није могло, нити је сањало да може.“ (Bauman 2009: 99) Обећање задовољења остаје заводљиво, али само дотле док је жеља неиспуњена. За Баумана управо „незадовољење жеља (...) представља покретач економије усмерене ка потрошњи“. (Bauman 2009: 99) Вили Ломан представља савршен примјер неког ко је сав свој живот посветио испуњењу задатака потрошачког друштва које ствара перманентно незадовољење. Један од начина за постизање таквог ефекта, каже Бауман, „јесте негирање вредности и унижавање потрошачких производа убрзо након што су лансирани у универзум потрошачких жеља.“ (Bauman 2009: 99). Други начин је далеко ефикаснији и погубнији: „задовољење сваке потребе / жеље / захтева на начин који неминовно мора изродити нове потребе / жеље / захтеве.“ (Bauman 2009: 99, 100)

Људи заражени вирусом конзумеризма, срањени са садашњошћу и до врха испуњени бригада о опстанку и задовољењу, живе да би преживјели и да би добили задовољење. Ако је задовољење да се преживи, онда је циљ опстанка још више задовољења. У свом дјелу *Пад у време* Емил Сиоран даје слику цивилизације која се са читавим својим апаратом темељи на човјековој склоности према нестварном и некорисном:

Цивилизација нас учи како да приграбимо ствари за себе, док би требала да нас упуту у вештину одрицања од њих, јер нема слободе ни 'правог живота' без учења лишавања. Ја присвајам неки предмет, сматрам да сам његов власник; у ствари сам његов роб, роб сам исто тако и оруђа које правим и којим рукујем. Нема нове тековине која не значи још један оков, ни чиниоца моћи који не би био узрок слабости. (Сиоран 2008: 36)

Вили Ломан се строго придржава правила свога друштва. На његову жалост, ниједан његов уложени труд никада није довољан. На његовом лицу очитују се симптоми презапослености, предосјећање да је престао бити подесан за потрошњу, попут свих осталих објеката потрошње. Трагична иронија је у томе да је он жртва и роб систему створеном на бази филозофије елиминације. Умјесто великих очекивања и снова, Вилијева вјера у „напредак“ евоцира несаницу, ноћну мору о заостајању, кашњењу на воз. На концу драме он је исти онај мали човјек усахлих снова, безначајан за конзумеристичко друштво којем припада.

Васво истражује и друге митове дубоко укоријењене у психи човјека западне цивилизације. Његов главни аргумент је да митови одржавају културне вриједности јер кроз њих културе проналазе сопствени идентитет, а идентитет почива на идеји континуитета – почетка, прошлости и наде у будућност. Такође истиче да у том смислу постоји извјесни смјер „трансмисије“ путем којег се једна култура може транспоновати са једног мјеста на друго. Ову идеју Васво илуструје на примјеру бројних култура, међу којима се нарочито истиче настанак римске цивилизације, која се углавном наслањала на грчке митове у процесу оснивања свог царства.

У *Енејиди*, на примјер, мит о разореној Троји и преживјелима у том рату чини основу Вергилијевог објашњења римског наслеђа: „Мит утемељитељ представља један начин помоћу којег се може објаснити настанак историјских околности. Сва препричавања приче о Троји (...) учинила су 'могућим објашњење тројанског поријекла свих европских народа (...).“ (Waswo 1997: 6) Вергилије је истражио тројанску крвну линију како би пружио легитимно објашњење за своју идеју о римској супериорности, према којој су Римљани били потомци грчких краљева.

Различите форме мита се могу транспоновати тако да одговарају потребама људи. Разне европске нације изграђене су на темељу митова, и ова пракса се наставила и онда када је отпочело истраживање Новог свијета. Пуританци су са собом у Сјеверну Америку однијели мит о врту, укључујући и идеју о човјековој способности да ради и његује тај врт у новоосвојеној, обећаној земљи. Ова идеја о врту нашла је свој пут до Новог свијета кроз историјске анале. Дошло је до формирања колонија у раним америчким насеобинама, а дивљина Нове Енглеске је представљала идеално мјесто за сепаратистичке групе религиозних Пуританаца заједно са њиховим вјеровањима. На сурову дивљину се гледало

истовремено као на нови Рајски врт који се морао култивисати и његовати и на опасну дивљину коју је требало цивилизовати. О том врту могао је бринути искључиво човјек који је претходно прошао фазу цивилизовања.

Чињеница да су постојале друге културе, да су племена америчких старосједјелаца називали ову област домом није сматрана вриједном пажње, то јест, није била важна. Једино и искључиво цивилизован народ је требало да култивише Америку, „нову земљу.“ Нови свијет је био непрегледна дивљина, „нетакнута“, и као такву требало ју је трансформисати цивилизаторским методама. Овај значајни и обимни подухват довео је до настанка такозване Пуританске радне етике, и коначно до предузетничког духа типичног за савремени амерички свијет бизниса. Основна претпоставка поменутих ригорозних радних етика била је да ако човјек ради довољно напорно успјех неће изостати. Управо су оваква социјална очекивања снажно утицала на Милерове идеје које је он уткао у своје стваралаштво. Ова присила социјалних очекивања / надања пулсира у сваком чину драме *Смрт трговачког путника*. Милерови ликови се дословце гуше у вртлогу идеала и очекиване награде у виду досезања вишег нивоа друштвеног статуса / престижа у оквирима потрошачког друштва.

Судећи према идејама филозофа Бодријара, потрошачко друштво индивидуу нужно трансформише у „псеудо субјект“ малаксалог духа, лишеног осјећања и уништеног досадом, опсједнутог елегантним конзумерским претјеривањем и немаром који сам себе производи. На овом нивоу јавља се механичка комуникација субјекта и његовог окружења која елиминише сваки вид властитости и критичности према понуђеној датости. За Бодријара је оваква ситуација „имплозија смисла и почетак симулације.“ (Baudrillard 1998: 12) Наводи Бодријара недвосмислено описују ситуацију Вилија Ломана коме је, живјећи у овако описаном времену, стварност постала илузија, вјечито трагање за новим статусним симболима.

Стивен Лоренс у свом чланку “The Right Dream in *Death of a Salesman*” наглашава социјалне чиниоце које су кључни елементи унутар Милерових идеолошких претпоставки које прожимају овај комад: „Ако је Вили Ломан одговоран за сопствени пад, шта би онда ми требало да мислимо о свим оним претпоставкама о једном болесном и изопаченом

друштву?“<sup>105</sup> Милер не даје јасан одговор на ово питање. Лоренс јасно истиче став да кривица лежи у бескрупулозним друштвеним очекивањима наметнутим Вилију Ломану, која су до те мјере опсежна да он не успијева схватити све контрадикторности унутар свог свијета. Милерова стратегија, према мишљењу Лоренса, састоји се у томе што он ставља големи односно неиздрживи социјални притисак на нејака плећа својих ликова, омогућујући тиме публици / читаоцу да стекне увид у безнадежну ситуацију радничке класе унутар безочног система пословног свијета.

Лоренс у Милеровом комаду такође препознаје и нарочито наглашава Пуританску идеју „пада“. У драми није ријеч само о *паду* у контексту Вилијевих личних пораза / неуспјеха. Милер Вилија представља у *палом стању* од самог почетка драме, као човјека који је изгнан из (рајског) врта и сада живи у стању егзила. За Лоренса је „палост“ карактеристично обиљежје друштва коме Вили припада. Срећа је ту очито недодоступна.

Вилијев син Хепи настоји трансформисати компромитовани социјални мит о америчком сну у нову енергију и саопштава: „Он (Вили) се борио тамо, и то је мјесто гдје ћу ја побједити за њега. Бој се бије на терену непријатеља. Човјек не разрешава своје проблеме као социјална животиња, повлачећи се из друштва.“ (Lawrence 1964: 548) Тај „непријатељ“ је, према Лоренсовом схватању, америчко друштво. Социјални статус и сходно томе потрага за остварењем илузорних снова представља подухват у ком ни Хепи не може бити на висини задатка. Попут свог оца, и он ће увијек бити само још један у низу зупчаника у функцији безличне конзумеристичке машинерије.

Пословни свијет из Милеровог времена опорављао се од посљедица Другог свјетског рата, истовремено остварујући запањујући економски просперитет. Његова конзумеристичка идеологија садржана у сљедећим порукама: „Купујте, купујте, купујте. Радите, радите, радите. Чините овако и плодови вашег рада ће се увећати. Уколико се трудите довољно напорно штогод пожелите може бити ваше,“ била је неодвојиви дио сваког вида рекламе. Милер разобличује овакву идеологију тако што драматизује трагичан пад Вилија Ломана који коначно доводи до његове смрти. Лоренс такође напомиње да потрага за остварењем ових америчких идеала / снова представља једну фантазију коју генеришу силе *статуса кво*. Према његовом схватању, Милер овим комадом показује да

---

<sup>105</sup> Видјети: Lawrence, Stephen A., “The Right Dream in Miller’s Death of a Salesman,” *College English*, 25 (1964), стр. 547-549.

савршено разумије контрадикције типичне за „културу трговачког путника,“ истичући да оно што „искупљује Вилија није сама идеја сна: 'трговачки путник мора сањати.' Не можемо прихватити идеју да сама чињеница сањања чини људе племенитим. У Реквијему, Хепи, Биф и Чарли покушавају да схвате срж Вилијевог живота / сна, али ниједан од њих не успијева у томе.“ (Lawrence 1964: 549)

Живот трговачког путника одређен је мисијом „продаје сна.“ Да би продао сан он мора прихватити и повјеровати да је америчка вјера у тај сан стварна, а не илузорна. Нажалост, Вили нема ништа што би му послужило као доказ плодотворности његовог рада осим осигуравајуће полисе која ће осигурати његову жену Линду од финансијске пропасти. Да је заиста успио остварити своје аспирације, Вили би одавно отплатио кредит за своју кућу.

Милер огољује своје ликове, остављајући их у стању психолошке рањивости и безнађа не би ли показао шире размјере слабости и недостатака културе којој припадају. Идеја о дивљини у америчкој култури представља још један у низу производа мита, идеализовану представу о Западу препуном бесконачних могућности које су изван домаћаја. *Смрт трговачког путника* на бројним мјестима алудира на идеју „запада“, дивљине, што потврђују Вилијеви измаштани разговори с братом Беном. Попут Пуританаца, Вили замишља свеколико богатство могућности Јукона и Аљаске док води разговоре са својим преминулим братом. Иако су ти сусрети и разговори заправо екстензија његове суштинске склоности ка фантазији, они нам пружају снажне и проницљиве описе дивљине као симбола просперитета. Бен је, сматра Вили, далеко догурао, као и његов отац прије њега – изградивши свој живот у неукроћеној и непознатој дивљини и стекавши углед и статус захваљујући изванредном предузетничком духу, за чим Вили даноноћно чезне. Он сања о путовању са Беном, Беновим стопама у сусрет сну који је Бен већ остварио, што је верзија истог типа обожавања хероја које одликује однос према Бену Вилијевих синова. На концу, пак, дивљина остаје тек пуки сан, испражњени симбол напретка иза којег не чека никаква награда.

О америчкој култури и њеној опчињености америчким Западом говори Ричард Слоткин у свом дјелу *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890* (1985). Слоткин детаљно говори о америчкој литерарној

традицији и другим културним чиниоцима који су довели до усађивања мита о „Западу“ у психу људи уопште. Хероји Запада имају митски статус и као такви прожимају дјела америчке књижевности, од ликова попут ратоборног Соколовог ока (Hawkeye)<sup>106</sup> па све до Дејвија Крокета (Davy Crockett) и његове посљедње борбе у Аламу; митови о америчком западу чине нераскидиви дио свакидашњице једног Американца, сматра Слоткин, и упозорава да њих одликује и одређена димензија фаталности. Слоткин износи ову тврдњу након анализе сонета пјесника Волта Витмана “A Death-Sonnet for Custer” посвијећеног поручнику Џорџу Армстронгу Кастеру, који је погинуо као херој у бици код Литл Бигхорна – у бици против америчких Индијанаца: „Фатално окружење’ представља фразу која дословце алудира на Кастера опкољеног Индијанцима (...) Кастерова смрт комплетира једну значајну митско-историјску схему, грандиозну приповијест о националном искупљењу и хришћанском самопожртвовању, чија се радња збива на најтрадиционалнијој америчкој локацији.“ (Slotkin 1985: 11) Како Слоткин илуструје, ова митологизација америчког запада представља романтизирани сан, један културни конструкт. Стога, може се повући паралела између Кастерове смрти и Бенове смрти, онако како је замишља Вили Ломан. Његов брат је умро као херој, за собом оставивши бројна постигнућа. Овакво Вилијево убјеђење одраз је његових личних надања и снова. Неважно је то што је Бен умро; сан о америчком Западу чини срж онога за чим Вили чезне.

Беново појављивање у Вилијевим сновима / сањарењу представља симбол могућности и достигнућа које може једино остварити и досегнути предузетнички дух: ако човјек вриједно и напорно ради и труди се, он може стећи богатство какво постоји у дивљини. Слоткин поентира „(...) мит о америчком западу чије категорије и даље прожимају нашу политичку реторику о (Америци) као предводнику прогреса, мисији спасавања свијета и вјечитој борби против сила мрака и варварства. Управо овај (фатални) мит злокобно вријеба у нашем културном окружењу.“ (Slotkin 1985: 12) Идеја о мраку / силама таме и варварству стоји у спречи са Васовим становиштем у вези са *civis*-ом и дивљином. Уколико човјек није цивилизован, онда друштво постаје дисфункционално. С друге стране, дивљина на америчком Западу представља идеализовану земљу чудесних могућности са оне довољно паметне и довољно снажне / предузимљиве. Чини се да је културолошки прихватљиво да се човјек отисне у дивљину, али он у исти мах мора бити у

---

<sup>106</sup> Лик из романа *Посљедњи Мохиканац* (1826) Џ. Ф. Купера.

стању вратити се у свијет цивилизације. Ма колико било „богатство“ које „амерички Запад“ нуди, оно постаје „богатство“ тек унутар културе која му приписује ту вриједност. Вилијеви страхови и стратегије самозаваравања спречавају га да оствари овај мит. Истовремено, не постоји линија која раздваја *град*, *урбано окружење* и *civis*. Чак се и Биф, који је радио у ратарској земљи Средњег запада, враћа у град.

Још од средине деветнаестог стољећа, социјална историја биљежи неумољиву депровинцијализацију дивљине. Дивљина представља фаталну средину, стерилни идеолошки конструкт који подстиче цивилизацију да проширује и заузима што је више могуће земље и ресурса. Стивен Фелдман истражује поменуте митове анализирајући Милерове драме из симболичке, психоаналитичке перспективе. У свом есеју “Weak Spot in Business Ethics: A Psycho-Analytic Study of Competition and Memory in ‘Death of a Salesman,’” Фелдман држи да Бен не само да симболизује Вилијеву подсвјесну жељу да просперира у животу и друштву, већ и непознато, којег се Вили плаши. Фелдман користи појам „дунгле“ као симбол пословног свијета, друштва и скривеног дјеловања наде из које производе порицања и осјећање несигурности. Своје истраживање Фелдман отпочиње анализом мотива дивљине, а нарочито мотива „дунгле“, кроз Вилијево регресивно сјећање.<sup>107</sup>

Сумација Вилијевих сјећања се појављује најживље на два мјеста у драми. У првом случају ради се о ретроспекцији која разоткрива Вилијеву љубавну аферу. Фелдман ово стање назива „губитком сјећања“ и Бифовом „заслијепљеношћу.“ (Feldman 2003: 394) Сазнавши за очеву прељубу, Биф спознаје сву апсурдност сопствене зависности од Вилијеве подршке. Разарање његових снова прати и нестајање његовог осјећања вриједности и самопоуздања. Све до тог ужасног момента, Вилијево мишљење је за њега било од суштинског значаја, једина свјетлост у тамном пространству и глас охрабрења у џунгли живота. Откриће очевих мана / недостатака баца Бифа у џунглу, у психолошко стање које му не омогућава да се сам избори са свијетом и својом будућношћу. Биф тако преузима симболичку улогу изгнанника / отпадника, фигуре лишене унутарњег живота, остављене на милост и немилост џунгле.

---

<sup>107</sup> Видјети: Feldman, Steven P., “Weak Spots in Business Ethics: A Psycho-Analytic Study of Competition and Memory in ‘Death of a Salesman,’” *Journal of Business Ethics*, 44 (2003), стр. 391-404.

Фелдман такође подвлачи важност сцене гдје се Вили присјећа свог преминулог брата. Бен и Биф почињу да спарингују када „Бен саплиће Бифа држећи врх кишобрана близу његовог ока говорећи му 'никада се не бори поштено против странца, момче. Тако никада нећеш успјети да се избавиш из џунгле.'“ (Feldman 2003: 394) Ово је Вилијева фантазија, која служи Фелдману као основа за тврдњу да Бен пружа Бифу важну поуку, јер је такву поуку сам Вили желио да пружи свом сину али се тога бојао. Биф се налази у џунгли коју је његов отац креирао за њега, и која разара све његове снове и наде у успјешну будућност.

Други елемент овакве џунгле тиче се Вилијеве опсједнутости бизнисом и успјехом. Говорећи о свом оцу, Бен саопштава: „Отац је био изузетан и врло необичан човјек дивљег срца.“ (Miller 1976: 49) Импликација овакве квалификације јесте да је постојало нешто дивље и неукротиво у њиховом оцу и да је тако нешто наслиједио и сам Бен. Вили конструише ове представе / идеје о томе какав би живот требало да буде као негативну компензацију за сопствени недостатак истих. Ово разоткрива Вилијево осјећање „унутарње неиспуњености“ и истовремено изражава и принуду која га нагони да живи у регресивном сјећању.

Фелдман истиче и сљедеће: „Бен се обогатио у Африци, у 'џунгли.' Џунгла представља пословно окружење гдје влада логика надметања“, што је пројекција Вилијевих неуспјеха. (Feldman 2003: 395) Он на Бенов живот гледа као на модел успјеха, а на Бена као на неког ко је успио како у животу тако и у бизнису. Међутим, џунгла је према Вилију бескомпромисна и немислосрдна и као таква представља симбол бруталне урбане економске џунгле у америчкој култури, чији је он заточеник. У том свијетлу гледано, његови синови су осуђени да слиједу његов примјер нечасних, неважних и недостатних постигнућа. Вилијеве мане / дефекти / грешке разнолике су природе – од варања приликом картања са Чарлијем до блудничења. Навике замозаваравања Вили преноси на Бифа, док Хепи учи како да буде „женскарош“.

Џунгле је немогуће култивисати и припитомити, у њима расту симболички снови, али не и снови Ломанових, што је илустрација Фелдмановог закључка да бескрупулозни свијет бизниса представља психички канцер америчког стољећа. Фелдман је свој чланак објавио 2003. године и тиме показао да је Милер педесет година раније објавио своје злослутно предсказање. Као и сваки умјетник који је испред свог времена, Милер



драматизује људску психу у сврху разобличавања једне одлике америчког друштва - потребе за самозаваравањем: „Уколико настојите разумјети једну културу, сагледајте етику времена.“ (Feldman 2003: 392)

У свом дјелу *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (Амерички Адам: Невиност, трагедија и традиција у деветнаестом стољећу) објављеном 1955. године Ричард Ворингтон Болдвин Луис истражује мотиве у дјелима америчких писаца који су настојали да рекреирају представу о савременом човјеку. У Луисовој аргументацији култура игра главну улогу, а дефинисање америчке културе истовремено значи дефинисање америчког идентитета. Луис заснива своје ставове на примјерима бројних књижевних текстова која су утемељила америчку литературу двадесетог вијека: *The Marble Faun* Натанијела Хоторна, „Били Бад“ Хермана Мелвила, *The Golden Bowl* Хенрија Џејмса. Поменути писци су својим дјелим утрли пут ствараоцима попут Милера који су писали о Америци и њеним становницима након Другог свјетског рата. Луис посебно истиче мотив Едена тврдећи: „значајна је чињеница да је књижевна обрада приче о Адаму и човјековом Паду – као модела за наратив – присутна у посљедњим дјелима америчких романописаца, у дјелима у којима су они настојали сумирати свој цјелокупни доживљај Америке.“ (Lewis 1955: 1, 2) Луис тврди је у свим овим романима присутан такозвани „Адамолики протагониста“, и да сви они говоре о Рајском врту, Паду, изгнанству и повратку односно искупљењу. Уистину, „Други Адам“ односно Христос из Новог Завјета представља главну преокупацију поменутих америчких писаца, што такође важи и за драмске ствараоце Тешића и Милера који су написали комаде о Христовом Другом доласку.

Адам и Ева јесу згријешили и човјечанство је због тога осуђено на вјечиту патњу. Међутим, према хришћанској доктрини Христос је био Други Адам: савршени човјек који је био у стању да на себе преузме гријехе свеколиког човјечанства, патећи како би човјечанство искупио од Адамове грешке. Луис држи да ова доктрина представља дио хришћанског подтекста у америчкој литератури деветнаестог вијека, гдје је прича о Христу и његовој мисији искупљења испричана посредно. На примјер, оно што природу Билија Бада чини Христоликом јесте његова постојана невиност и чврсто убјеђење да је човјечанство добронамјерно. Његов антагониста је Клагарт, природно зао и мотивисан

искључиво малициозним намјерама према члановима посаде брода. Овај антагонизам између двојице ликова није тек пука дихотомија између добра и зла, већ обрада приче о Христу. У овој причи Били мора умријети ради неког другог. Били убија Клагарта, окончавши на тај начин стање терора и страха на броду, али бива осуђен на смрт вјешањем.

Цјелокупна прича израста из Пуританских коријена америчке културе и протеже се све до стања безнађа у ком се нашао појединац у Америци двадесетог вијека. Милер свог лика Вилија претвара у минијатурну верзију Билија, недужног слабашног човјека који нема зле намјере али који је у исти мах и неспособан да било кога искупи. Штавише, Милеров „Други Адам“ и не помишља на самопожртвовање; он је лукав, превртљив, похотљив и нема изграђен однос повјерења са члановима своје породице. Милер у свом комаду *Смрт трговачког путника* не допушта Вилију да умре на достојанствен начин, нема оне величанствене сцене из приче о Билију Баду гдје га одводе на палубу брода да буде жртвован као недужно јагње. Напротив, Вилијева „жртва“ далеко је од тога да је сматрамо вриједном дивљења.

## 5.2. ВИЛИ ЛОМАН – ЧОВЈЕК НАКОН ПАДА И „ХРПА НЕОСТВАРЕНИХ ЖЕЉА“

*Маистаријама срце бијасмо хранили.*

*Од хране нам такве срце постане немилосрдно.*

— В. Б. Јејтс, “The Stare's Nest by My Window”

У својој студији Луис тврди да дјела америчких стваралаца двадесетог вијека попут *Великог Гетсбија* Ф. С. Фицџералда, *Медвједа* В. Фокнера, *Невидљивог човјека* Р. Елисона, *Ловца у житу* Џ. Д. Селинџера одликује један дух који их у потпуности раздваја од њихових претходника. Циљ поменутих аутора није био да рекреирају Христа, већ да представе *Адама који се још увијек налази у палом стању* – што је свакако мјера америчког идентитета двадесетог стољећа. Милер користи мотив Рајског врта у драми *Смрт трговачког путника* како на симболичком тако и на идеолошком плану. Повратак у Рајски врт значи повратак идеји Адама у Рајском врту. Симболички говорећи, у почетку Адам није морао да ради да би опстао у Едену; његова егзистенција је била савршена. У материјалном смислу, све његове потребе биле су задовољене. На друштвеном плану он је био задовољан својом улогом чувара и својом сапутницом Евом. У емотивном погледу он је био задовољан собом и својим животом. Еден је отуда психолошка пројекција човјека у његовом савршеном стању, неоптерећеног бригама и нужношћу. Еден, пак, није потрајао. Након пада (што је такође и наслов Милерове драме из 1964. године) човјечанство је било осуђено да мукотрпно ради да би опстало; оно мора конструисати сопствени рајски врт ради сопственог развоја и стабилности. Без хране нема егзистенције и човјек мора радити и борити се како на психолошком тако и на социјалном нивоу. Милер представља своје ликове у оба свијетла, конструишући један „врт“ за њихове идеолошке и симболичке потребе. Када сагледамо лик Вилија Ломана видимо човјека *након пада*, који усљед мизерних прихода једва саставља крај с крајем. Линда крпи своје чарапе како би уштедјела новац, прорачунавајући Вилијеве провизије и накнаде и непрестано трагајући за

начинима помоћу којих би обезбиједила егзистенцију своје породице. Сљедствено томе, сам Вилијев опстанак зависи од Линдине марљивости. У социјалном погледу Вили нема ниједног пријатеља, премда чини напоре како би се повезао с другим људима али му то не полази за руком.

Модернистички циљ – човјеково трагање и вапај за смислом у палом и фрагментираним свијету – извире из Милерових драма и њихових ликова растрзаних безнадежношћу усљед неостварених жеља. Свака прича обично има протагонисту и антагонисту и свака дискусија о злу и гријеху заправо представља дебату о оном што је Лајбниц назива теодицејом, истраживањем зла које одликује човјеково пало стање.

У студији *Forbidden Knowledge: From Prometheus to Pornography* (1996) Роџер Шетак анализира теодицеју која је неодвојиви дио класичне и америчке литературе. У поглављу „Кривица, правда и емпатија“ Шетак тврди да је Мелвилова приповјетка „Били Бад“ уистину „теодицејска прича“, чији је главни лик Били Бад оваплоћење Адама: „Мелвилова фраза ‘мистерије зла’ указује на проблем постојања зла у свијету који је створио Бог, проблем о којем Лајбниц говори служећи се термином теодицеја (...) Оно што заокупља Мелвила јесте начин на који Клагарт успијева заразити (злом) недужног Билија.“ (Shattuck 1996: 139) Попут Адама који стоји насупрот ђаволу, и Били мора „пасти“ / умријети или бити покварен од стране антагонисте, у овом случају Клагарта.

У свијету Милерових комада протагониста је већ пало и морално крхко биће и не суочава се ни са змијом нити са неком демонском фигуром која би узроковала његов пад.

Парадоксално, сви Милерови ликови имају потенцијал да испуне своја социјална очекивања, али им недостаје један друштвени свијет унутар којег своје могућности могу искористити у сврху сопственог људског развитака. Социјалне силе девастирају Вилија Ломана. Његов унутарњи немир проиходи дијелом из његовог осјећања несигурности, његове неспособности да се суочи са својим страховима и поразима / неуспјесима. Као да је човјечанство бременито злом, које чини да сваки човјек буде сам себи демонска змија. Гледано из овог угла, Милер не прави дистинкцију између Вилија и његовог социјалног свијета: његово једино унутарње јаство јесте његов инкарнирани социјални свијет. Крајњи резултат Вилијевог труда у врту његовог живота садржан је у осјећању умора, бијеса и резигнираности, што Линда потврђује ријечима: „мали човјек може бити подједнако

уморан као и велики човјек.“ (Miller 1976: 123) Амерички човјек и његов Амерички сан бивају у потпуности девастирани унутар посрнулог свијета у Милеровим текстовима.

У случају породице Ломан, постоје фигуративни вртови и они у дословном смислу те ријечи. Ирвинг Џејкобсон у чланку “Family Dreams in *Death of a Salesman*” разматра снове који опсиједају Милерове ликове као и немогућност њиховог остварења: „породични снови сежу у прошлост како би растумачили прошлост, гледају према напријед како би пројектовали будућност, и притискају садашњост како би се прилагодили сјећању и имагинацији.“ (Jacobson 1975: 248)<sup>108</sup> Неспособни за спознавање које је функционално и дио процеса продуктивног мишљења, Милерови ликови (у првом реду Вили Ломан) полубудни су и полууспавани, фикција у коју вјерују прекрива стварност. Спознавање истине постиже се уклањањем илузија, дезилузионирањем или једино кроз ефекат шока што је случај са Бифом када он сазнаје да његов отац има љубавницу што има отрежњујући ефекат на Бифов имагинарни свијет представа о његовом оцу. Вили није само везан за прошлост већ је и њен заточеник због своје идеје о томе шта би он требало да буде а не шта је он уствари. Ову нереалистичну визију свијета Вили намеће Линди, која вјерује у Вилијеву митологију унутар које је он „велики“ и успјешан трговац. Њихов најстарији син Хепи такође полаже наде у ову америчку митологију. Шокиран сазнањем о невјерству свог оца, Биф је једини члан породице који увиђа опасности и замке својих заблуда и погрешног размишљања. Џејкобсон се служи појмовима као што су *трансформација*, *слава*, *остварење* и *јединство* да објасни улогу сваког члана породице Ломан понаособ у капиталистичком лавиринту у којем су се затекли. Вили сања о слави, Линда о јединству, Хепи о остварењу својих жеља а Биф о трансформацији. Ово су закони према којима поменути ликови живе. Џејкобсон сматра да нико осим Бифа не успијева одупријети се сили снова. Када Вилију падне на памет идеја о вртларству сви у породици бивају шокирани:

Биф: Шта он то ради тамо напољу?

Линда: Сије башту!

Биф (*тихо*): У ово доба? Јао, Господе Боже. (Miller 1976: 125)

---

<sup>108</sup> Видјети: Jacobson, Irving, “Family Dreams in *Death of a Salesman*”, *American Literature*, 47 (1975), стр. 247-258.

Оно што Вилијева породица не схвата јесте да је сијање баште / вртларство заправо његов финални покушај да макар симболички врати ствари у колико-толико нормално стање. Попут истрошеног америчког Адама, он сије безвриједно сјеме у неплодној башти иза своје куће, без икакве наде да ће то сјеме уродити плодом. Вилијева башта симболизује његову пројекцију наде и просперитета. Неостварени снови се такође „загноје као рана“ попут Хепијеве неостварене жеље да буде популаран и успјешан, Линдине наде да ће њена породица бити функционална и уједињена и Бифовог увјерења да он може – попут Адониса или Херкула каквим га његов отац представља – „учинити себе великим.“ Вилијева породица је трагично дисфункционална и несрећна. Биф краде, Хепи је женскаротш, Линда непрестано пати, а Вили на концу полуди због својих неуспјеха и страхова. Ниједан од његових синова нема супругу, а камоли дјецу. Хипотетички говорећи, када би се и оженили, да ли би и њихова дјеца пошла стопама својих очева?

Трагедија породице Ломан састоји се у чињеници да је башта њиховог живота опустошена и јалова, интелектуално и емотивно стерилна и без икакве наде да ће икада бити ревитализована. Постали су људи усахлих снова, поражени, сломљени, патетични доказ погрешног начина живота. Кажемо *емотивно стерилна* јер надмоћ церебралног, манипулативног мишљења које одликује Вилија Ломана, расте са слабљењем емотивног живота. Будући да емотивни живот не његује и да му не треба јер је он препрека оптималном функционисању у суровом капиталистичком свијету, он остаје неразвијен и никада не прелази ниво дјетињег. Посљедица тога је Вилијева *емотивна наивност* видљива у његовој бескрајној вјери у двије психолошке премисе капиталистичког система: 1) да је циљ живота срећа, то јест максимум задовољства; 2) да егоизам, себичност и похлепа које систем нужно мора стварати да би могао да функционише, воде хармонији и миру.

Страст за посједовањем, славом, влашћу сломила је сваког човјека, не трагично него нечисто, и није од тога настала драма, него скандал, јер живот усмјерен ка имању, стицању славе и освајању власти деморалише. Освајање власти, имања, славе иде у корак с пропадањем животних вриједности, и што је најнеутјешније, будући да власт, имање, слава не значе праву озбиљност, пад је овдје увијек комичан. Отуда слиједи да Вилија не можемо квалификовати као трагичну фигуру. Ради боље илустрације нашег закључка,

свему овоме ваља придодати тешкоћу коју је створило „друштво ниског нивоа“;<sup>109</sup> у којем је величина лажна и гротескна, ниво честољубља неозбиљан док реалитет посједује само корупција.

Својом драмом Милер драматизује и проблематизује чињеницу да се унутар „друштва ниског нивоа“ економско понашање одвојило од етике и људских вриједности и да је произвело човјека мотивисаног похлепом чија је егзистенција структурирана страшћу за посједовањем. Ибзен је у драми *Пер Гинт* лијепо приказао особу усмјерену према себи. Протагониста драме је испуњен само собом. У том крајњем егоизму он вјерује да је он – *он сам* јер *он* је „хрпа жеља.“ На концу живота он спознаје да због своје егзистенције утемељене на *имању* није успио бити он сам, да је недовршени човјек који никада није био он сам.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Термин који филозоф Хамваш често користи у својим студијама.

<sup>110</sup> Видјети: *Пер Гинт*, Хенрик Ибзен.

### 5.3. ЦИЈЕНА – МИЛЕРОВО КРИТИЧКО ЧУЛО И КРИТИКА КУЛТУРЕ НЕАНГАЖОВАЊА, ДИСКОНТИНУИТЕТА И ЗАБОРАВА

„Ви сви знате”, рече Управљач својим дубоким снажним гласом, „ви сви, вјероватно, знате ону дивну и надахнуту мисао господа Форда: 'Историја, то је: смуги па проспи.'”

Он махну руком; изгледало је као да невидљивом перушком брише нешто мало прашице, а та прашина беше Харана, беше халдејски Ур; нешто научине, а та научина су били Теба, Вавилон, Кносос, Микена. Један замах перушком, и још један - и где је Одисеј, где је Јов, где су Јупитер, Готама, Исус? Један замах - и сва она зрнца античке прашице, звана Атина и Рим, Јерусалим и Средње царство - сва она нестадоше. Паф - испразни се место где је била Италија. Паф, катедрале; паф, паф, краљ Лир и Паскалове Мисли. Паф, Христово страдање; паф, Реквијем; паф, симфонија, паф (...)

— Врли нови свет, Олдос Хаксли

У својој аутобиографији *Timebends: A Life*<sup>111</sup> Милер тврди да никада у себи није носио свијет снова који је у бити бјекство испред стварности усљед страха од ње, бијег у иреалан свијет маште, удаљавање од живота. Управо обрнуто, аутор указује на то да је врлина сваког великог ствараоца његова способност да завири у стварност коју осјећа као своје једино тло. Потпуно је и истински присутан у времену само онај стваралац који умије да актуелизује драму постојања, драму времена, и што је чини актуелнијом, све више је присутан; што је даље од ње, што је површније доживљава, тим мање живи у садашњости. За Милера је велико наслеђе, као и сама прошлост, велика обавеза. *Тешка ситуација се јавља само тамо гдје човјек порекне своје обавезе* – што је класична Милерова тематика. Професор Алан Блум у својој књизи *The Closing of the American Mind* (1987) сматра да је америчка нација нагонски окренута будућности, док јој традиција изгледа више као оков него као надахнуће, и истиче сљедеће: „Успомене и опомене прошлости једине су нам путовође док одмичемо својим животним путем.“ (Bloom 1987: 269-270) О „историјском чулу“, то јест о значају разумијевања историје, дискутује и Лајонел Трилинг у есеју „Осјећај за прошлост“ (“The Sense of the Past“) из збирке *The*

<sup>111</sup> Видјети: Arthur Miller, *Timebends: A Life* (1987).



*Liberal Imagination* (1950). Маргинализација историје се није збила само у проучавању књижевности, сматра Трилинг критикујући Нову критику која је тада била у моди, већ се дешавала и у свеукупном животу Америке. Он с нарочитом пажњом истиче значај *историјског чула*, концепта који је Т. С. Елиот сковао у есеју „Традиција и индивидуални таленат“, да укаже на значај разумијевања историје (прошлости) како би се цјелисходније схватила садашњост у свој својој слојевитости. Трилинг такође цитира и њемачког филозофа Ничеа, за кога је *историјско чуло* било специфична способност људског ума, својеврсно „шесто чуло“ (Trilling 1954: 191) помоћу којег је могуће препознати вредносни систем који су народи, заједнице и појединци користили да би открили смисао и себи протумачили ток историјских догађаја. (Trilling 1954: 192) Трилинг своје излагање закључује тиме што изједначава историјско чуло са *критичким чулом* које посједујемо, и чија се функција црпи у непрестаном преиспитивању и провјеравању живота, односно како то Ниче каже „превредновању свих вриједности“. По њему, такво чуло је Америци педесетих и шездесетих година двадесетог вијека било потребније него икада, а кобна незаинтересованост за историју је била индикатор латентног очајања и одсуства интелектуалне храбрости. Посљедице оваквог поражавајућег стања ствари Трилинг, као и Тешић и Милер и бројни други ангажовани мислиоци и аутори, објашњавају идејом да је модерна америчка (и не само америчка) „флуидна“ (термин који користи Зигмунт Бауман у својим студијама) култура престала себе сматрати културом учења и акумулирања знања. Умјесто тога, она је прерасла у културу *неангажовања, дисконтинуитета и заборава*.

Да ситуацију модерног човјека карактерише његов однос према прошлости свједочи Милеров комад *Цијена*, настао 1967. године након извјесног периода затишја у ствараочевој драмској каријери. На питање о разлозима и узроцима поменутог затишја, Милер је у једном интервјуу одговорио:

друштвене претпоставке у свијету прије Другог свјетског рата – Депресија, либерализам, радикализам, Марксизам итд. – почеле су да јењавају у погледу снаге утицаја које су имале на мене. Средином педесетих, постале су испразно репетитивне и нису више биле поучне. Ово се десило дијелом због тога што сам увидио да заиста постоје људи ... чија је моћ да пониште чак и логику друштвене околности била толико велика да сам почео да очајавам око питања да ли ћу икада доћи до употребљивог обрасца разумијевања онога што се

дешавало у свијету око мене. Видио сам људе ... који су били одани одређеним идејама, а онда наједном преко ноћи дјеловали као да се уопште не сјећају онога чему су били одани цијелог живота. Мислим да то једноставно није било питање њиховог опортунизма. Атмосфера се промијенила; ваздух се промијенио; (...) А ја сам свакако запао у један период који је прилично дуго трајао, дуже него што сам желио, током којег ми није било довољно да човјека посматрам као социјално или чак као психолошко биће. (Biggsby 2000: 77)

*Цијена* је дијелом била Милерова реакција на два значајна догађаја која су засијенила сва остала дешавања током те деценије. Један од тих догађаја је свакако био рат у Вијетнаму, док је други био оличен у таласу авангардних драма писаних у духу Театра апсурда. У свом писму “The Past and Its Power: Why I Wrote *The Price*“ упућеном Њујорк Тајмсу 14. новембра 1999. године, Милер образлаже генезу поменуте драме уз опаску да је Театар апсурда био исувише апстрактан концепт:

Често противно својој вољи, нашао сам се у ситуацији да сам уживао у новом апстрактном театру; (...) он нас је приближио стању сна, а што се снова тиче, према њима имао сам само респект. Али, будући да су људи гинули у Вијетнаму и да та чињеница није наишла на адекватан отпор и реакцију у земљи, позоришту, чинило ми се да му је пријетила опасност од тривијализације уколико се не супротстави том крвопролићу. ... На свој начин, *Коса* је то и учинила тако што је понудила модел лежерног начина живота насупрот оном милитантно-корпоративном. Међутим, осјећало се одсуство – не само у позоришту већ и свугдје – било какве заинтересованости за оно што је довело до рата у Вијетнаму, наиме за његове коријене у прошлости.<sup>112</sup>

Милер је био дубоко свјестан да су се Американци у Вијетнаму борили са прошлошћу, док су истовремено код куће порицали њен значај. Национализам као мотив за рат нестао је у магли параноичне визије свијета запосједнутог идеологијом комунизма. Преостала је само жеља и потреба за доминацијом над свијетом, што је рефлексивна

<sup>112</sup> Писмо се може читати на интернету. Доступно преко: <http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-whyprice.html>

непрекинуте империјалистичке парадигме у чију сврху су измишљене разне теорије, попут тзв. *домино теорије* према којој је земљама југоисточне Азије пријетио вирус марксистичких диктатура. Од „болести“ комунизма Америка их је ослобађала бомбардерима с ознаком Б-52, иначе сматраних симболом националног поноса Америке и њене технолошке супериорности, напалм и тепих-бомбама. Филм Френсиса Форда Кополе *Апокалипса Сада*, који представља умјетничку обраду Конрадове новеле *Срце таме* која није само прича о економској експлоатацији, већ и дискурс о моћи која се наслања на интернализовано право јачег, оштроумнијег, подмуклијег, технолошки напреднијег да учини све да би подјармио и надживио слабијег од себе, драматизује инферно у Вијетнаму у режији Американаца. Пуковник Килгор у филму у заносу изговара сљедеће ријечи:

Осјећаш ли тај мирис? Напалм, синко! Волим кад ујутру замирише напалм, ништа на свијету не мирише тако (...) Знаш, једном приликом смо бомбардовали неко брдо дванаест сати. Када је све било готово, отишао сам горе. Ништа нисмо нашли, никог од њих, ниједно тијело. Тај мирис, мирис бензина, цијело брдо (...) мирисало је на побједу.<sup>113</sup>

Својом страхотном интервенцијом у Вијетнаму Американци су оправдали улогу предводника у ери неоколонијализма, коју им је још крајем 19. стољећа намијенио британски писац и нобеловац Радјард Киплинг. У својој поеми „Насљеђе бијелог човјека“ (“White Man’s Burden”) објављеној 1899. (исте године када је и *Срце таме*<sup>114</sup> објављено) године поводом америчког окупирања и преотимања Филипина од Шпаније у шпанско-

---

<sup>113</sup> Види филм *Апокалипса Сада* режисера Ф. Ф. Кополе.

<sup>114</sup> Узнемирујуће дјело енглеског писца пољског поријекла Џозефа Конрада (Joseph Conrad, 1857– 1924) *Срце таме* наоко нема никакву полемичку намјеру, али у сажетом виду садржи радикалну осуду европске цивилизације и њених империјалистичких претензија. Иако су се тумачење и репутација најзначајнијег Конрадовога дјела више пута мијењали од његовог објављивања 1899. године, оно несумњиво није изгубило на актуелности и снази визије будући да се, захваљујући нарочито постколонијалним студијама, учврстило на позицији једног од незаобилазних полазишта у разматрању модерности, морално сумњиве природе тековина западне цивилизације, њеног империјализма протканог расистичким дискурсом и пратећим хипокризјама. Дисперзивност и вишедимензионалност Конрадове новеле изазвала је разноврсне реакције писца, критичара и теоретичара књижевности: вреднована је из угла митологије, психоанализе, феминизма, расизма итд. Било је и стваралаца који су инспирацију за своја дјела црпили управо из ње. Т. С. Елиоту је послужила једна реченица (“Mistah Kurtz – he dead”) из новеле као епиграф за његову чувену поему „Шупљи људи“ (“The Hollow Men”); Хемингвеј, Фокнер и Фицџералд су били ништа мање одушевљени, док је филмски стваралац Френсис Форд Копола искористио *Срце таме* као основу за своје епско остварење о америчком рату у Вијетнаму, филм *Апокалипса сада*.

америчком рату 1898. године, Киплинг лamentsира над теретом цивилизовања „нецивилизованих“ и „дивљака“ који је пао на плећа бијелог англосаксонског човјека. Поема представља панегирично и реторички надувено обраћање новом империјалном чудовишту у зачећу, Америци, том чеду одњегованом на дуготрајној колонијалној традицији своје мати Велике Британије. Киплинг у Америци види легитимну британску наследицу спремну да се подухвати империјалних одговорности. Идеја поеме је довољно јасна: према Киплингу, империја је ништа друго до наметање цивилизације бијелог човјека свијету који је сам прозвао дивљачким, у циљу његовог избављења у Бојје име из зоне сумрака или дуге ноћи дивљаштва, и као таква она представља пројекат који је испражњен од сваке тежње за личној добити, експлоатацијом природних ресурса, војном премоћи, и што је још гротескније, од било каквих очекивања награде или захвалности од стране оних срећника којима је судбина удијелила ту блажену могућност да их колонизује европски бијелац, то јест Американац европског поријекла.<sup>115</sup> Како је и сам Милер касније нагласио, непознат број Вијетнамаца и око шездесет хиљада Американаца је погинуло како би се „мит о изабраном народу“ који изражава вјеровање Американаца у своју историјску посебност и значај потврдио и тиме одржао у животу. Осим овог мита, Американци су на бази религијске традиције креирали и „мит о спаситељу“ као и „мит о непријатељу“, што је њиховим националним вођама давало легитимитет одласка у ратове, оправдање за убијање и смрт, апсолутну политичку инструментализацију и освајање нових територија. Мит, по мишљењу пољско-британског

---

<sup>115</sup> Коријене колонијалне идеологије и њених опресивних механизма треба тражити у теорији еволуције чије је базичне идеје изложио Чарлс Дарвин у својим двијема књигама *Поријекло врста* (1859) и *Поријекло човјека* (1871). Еволуциона мисао се показала као готово срачуната на оправдавање империјализма. Теорија да је човјек еволуирао кроз јасно одређене социјалне стадије – почев од дивљаштва, преко варварства до цивилизације – довела је до настанка самоидеализујуће антропологије која је активно подупирала развој и ширење вјеровања у инфериорност и бестијалност Африканаца. У *Поријеклу човјека* Чарлс Дарвин наглашава удаљеност која постоји између „дивљака“ и „цивилизованих“ народа, контрастирајући „дивљаке“ који убијају дјецу са моралношћу и интелектуалном узвишеношћу фигура попут Шекспира. Ова спрега расистичких и еволуционих теорија у викторијанској антропологији наишла је на одобравање бројних тадашњих људи од пера. Као инструмент рационализовања доминације над „инфериорним“ народима, империјалистички дискурс је неминовно расистички. Као такав, он посматра појмове класе и расе као латентно међусобно замјенљиве и у најмању руку аналогне, тј. претпоставља постојање како класне тако и расне хијерархије. Обије хијерархије посљедица су еволуције или закона природе. Викторијанцима (Европљанима XVIII и XIX вијека) се јаз између примитивних и цивилизованих народа чинио огромним, готово непремостивим. За њих су постојале бројне фазе друштвене еволуције и многобројни очито бизарни обичаји и видови „сујевјерја“ у свијету, али је цивилизација била једна једина и неопућива – њихова, постојала је једна путања прогреса, једна истинска религија - њихова. Анархија приписивана „дивљацима“ је била вишејезична и стога неразумљива, цивилизација је говорила једним разумљивим језиком.

антрополога Бронислава Малиновског, није „јалова, нити бесциљно изливање узалудних маштарија, него вредна, врло значајна културна снага“, помоћу које се озакоњују одређена вјеровања и учвршћују постојећи друштвени односи. (Малиновски 1971: 91) Међутим, ваља напоменути да се мит никада не може изједначити са „трезвеном непристрасном историјом“ будући да се ствара за одређену прилику и како би обављао извјесну функцију.<sup>116</sup> У том контексту, у САД је „с правом“ истакнуто да је сваки Американац *јеванђелиста* који не може да остави на миру своје ближње, који непрестано осјећа дужност да проповиједа и оптерећује себе не би ли преобратио, прочистио, уздигао сваког на ниво *стандарда*, на морални ниво Америке за којег не сумња да је највиши.

Иако се у драми рат у Вијетнаму уопште не помиње, Милер се за такву стратегију одлучио намјерно јер је био мотивисан потребом да укаже на чињеницу да је рат посљедица друштвених односа у оквиру којих све има само куповну цијену, док се праве вриједности, критеријуми и мјерила, сам људски живот, обезвређују и лако губе. Како су ово биле сталне чињенице Милеровог окружења, његова морална имагинација је напосто морала реаговати на њих. Бигзби у својој студији о савременој америчкој драми наводи да је Милерова *Цијена* продукт времена у ком је настала:

То је само по себи било вријеме конфузије када је једна одређена верзија Америке изневјерена, када су и јавне и личне вриједности биле компромитоване. Као што је у педесетим годинама америчка десница настојала да се освети свим оним либералима „Њу дила“ чија је социјалистичка политика спасила Републику кризе у коју је била заглибила, на исти начин се та иста антикомунистичка хистерија хранила једним митом који је диктирао вриједности шездесетих и надаље. Другим ријечима, узрок рата у Вијетнаму се може пронаћи у педесетим, док су педесете директна посљедица тридесетих. (Bigsby 200: 273)

---

<sup>116</sup> Један од најсуморнијих митова, а везан за мит о непријатељу и мит о смрти јесте мит о Лангемарку којег су креирали и потом раширили њемачки националисти. Овај мит је створен за вријеме Првог свјетског рата и говори о бици код Лангермарка која се одиграла 1914. године. Исход битке је био стравичан – погинуло је 80 000 младих људи. Мада се радило о страшном поразу, њемачки националисти су га претворили у побједу сматрајући га чином самопожртвовања.

Овом драмом Милер је одлучно одбацио суморну метафизику апсурда и идеје оличене у драмама неоромантичарских позоришних група које су давале примат осјећањима у односу на разум и славиле садашњи тренутак.<sup>117</sup> Тиме су се искључили из драмске напетости времена, из драме задане историјом, попут тзв. „лотосоједа“, као што Бела Хамваш вели у свом дјелу *Брига о животу*: „Лотосојед живи тако као да нема кризе, наспрам озбиљности и тежини ситуације у особеном је заносу, као да је јео слатко и опојно воће које је учинило да заборави реалну ситуацију.“ (Hamvaš 1993: 174) За Милера су драме апсурда Јонеска и Бекета утемељене на пародији свега – трагедије, осјећања, заплета. Стога се он определио за другачију стратегију садржану у покушају да својим писањем изазове *емпатију* код читалачке публике, да је прене из стања амнезије у њој оживи свијест о историји а не једну врсту *дистанцирања од стварности* остварену посредством комичних и гротескних средстава:

Уистину, сама идеја функционалног континуитета између прошлости и садашњости у било којој форми људског понашања је била *демоде* и сведена на ниво смијешне старомодне ирелевантности. Мој утисак је био, уствари, да су драмски писци били или незаинтересовани или неспособни да презентују материјал из прошлости. Као и филмови, и фокус тих драма је био на садашњем тренутку, а ликови нијесу имали ни прошлост нити било шта што би утицало на догађаје у садашњости. Дјеловало је као да се сама култура определијелила за стање амнезије као ултимативно обиљежје стварности. (Bigsby 2000: 271)

Рат у Вијетнаму јесте био препознат као непосредна политичка реалност која је захтијевала одређену реакцију / отпор / осуду од стране политичара и умјетника. Међутим, Милер је био мишљења да овај рат није био препознат као последица историјских процеса. Њега су изњедриле америчка историја и амерички национални митови, чије је порицање изопачено у начело вјере. *Цијена* се, дакле, бави како кобним импликацијама шездесетих година тако и кризом из тридесетих. Милер је опет показао да његово стваралаштво превасходно одликује свијест о кризи коју види као заједнички

---

<sup>117</sup> Видјети: Arthur Miller, *Timebends: A Life* (1987).

комплекс неизвјесности и кобности. Очигледно је да је *свијест о кризи* потпуно овладала њиме и да је заузела централно мјесто у његовом процјењивању стварности, за разлику од романтичарски обојених драма шездесетих година прошлог стољећа које су глорификовале садашњи тренутак свјесно одбацујући историјске императиве. Милерова критика њихове учености састојала се у приговору да јој недостаје порив за предавањем акцији / ангажованости. Бриљантан експонент такве учености је лик из Тешићеве драме *На отвореном друму*, Ал, *резонер* неспособан за скок у таму која захтијева дјело. Његово знање јесте импресивно, готово енциклопедијско, али више дјелује као производ доконе радозналости а не као трагање за спознајом оног најпотребнијег. Како га је видио Гете, модерни учени див стоји на стакленим ногама. И слијеп је, јер нема објеката сазнања гдје постоји само тама.

#### 5.4. ЦИЈЕНА – ЖИВОТ У ФРАГМЕНТИМА И ПСЕУДОЕГЗИСТЕНЦИЈА

*Из сна ме трже питање: „Куда иде овај тренутак?“ – „У смрт“, одговорих и одмах поново заспах.*

— Емил Сиоран, *Зли Демидјург*

Као што и сам наслов сугерише, *Цијена* одсликава Милерову свијест о круцијалном односу између прошлости и садашњости, свијест о једној логици која подразумијева личну и јавну одговорност, предосјећање да нестаје осјећање за историју (прошлост) и да се просто иде наруку америчком самозадовољству, осјећању да позорница припада њима, и да их прошлост не може научити ничему важном у животу; што је истовремено ослабило виђење и ојачало америчку најкобнију склоност – *вјеровање да је једино важно оно сада и овдје*.

Однос прошлости и садашњости, то јест чињеница да се присуство прошлости у садашњости може открити једино ако се прошлост добро познаје овдје је од кључног значаја, што потврђује и начин на који почиње драма. Прва ријеч која стоји у дидаскалијама је „данас“, а сви реквизити указују на *прошлост*: почев од радија из двадесетих година, преко старих новина, па све до застарјелог грамофона. Зграда, реликт из прошлости, гдје се радња комада одиграва ускоро ће бити срушена, а гомила намјештаја, још један резидуум прошлости, који се налази на њеном мрачном тавану чека свог купца, тј. тренутак када ће га се браћа одрећи. Укратко, прошлости се спрема смртна пресуда, будући да је постала ирелевантна. Сама соба,<sup>118</sup> препуна акумулираних крхотина једног прошлог живота, представља свједочанство о једној породици која је некада била врло имућна и угледна у друштву. Харфа, лустери и изрезбарени трпезаријски сто не само да потичу из прошлости која браћи сада дјелује исувише далека и небитна, већ су и

---

<sup>118</sup> Занимљиво је и да је Пинтер своју прву драму написану 1957. насловио *Соба (The Room)*, и сам увидјевши да се цивилизација претворила у скучени, антиживотни простор.



обиљежје некадашњег стабилног и комфорног начина живота чију је привидну идиличност разорила смрт и отуђеност међу браћом. Убрзо сазнајемо да је зграда (односно кућа), некада врло пространа и испуњена скупим комадима намјештаја у виду ормара, полица за књиге, знатног броја кауча и дивана, промијенила своју првобитну намјену пошто се породица најприје преселила на горњи спрат, а потом у поткровље, док је остатак куће издат станарима. Промјена топоса њиховог пребивања – од пространог и удобног дома до скученог поткровља одговара процесу постепене и неумитне фрагментације породице, која је на крају постала група „људи усахлих снова“, како гласи и наслов једне драме америчке драмске списатељице Наоми Волас. Милер овом драмом успјешно илуструје шта концепт „савремене културе као замке“ („room as a trap“), који је сковао Рејмонд Вилијамс, значи у практичном животу људи који припадају модерној западној цивилизацији.<sup>119</sup>

У средишту драме налази се група људи окупљена, такорећи, у миру. Међутим, у позадини тиња конфликт као пријетећа могућност. Централни ликови су њујоршки полицајац Виктор Франц, његов старији брат Волтер, по занимању хирург и Грегори Соломон, стари продавац намјештаја. Услед економског краха који се збио 1929., браћа су морали да се брину о свом оцу удовцу, који је у то вријеме доживио финансијски банкрот и није био у стању да се самостално одржи у животу. С једне стране, Виктор је, иначе врло привржен и одан свом оцу, напустио студије и запослио се као полицајац не би ли тако обезбедио егзистенцију за свог оца и себе. Волтер је, с друге стране, наставио студије и постао богати хирург. Оба брата се налазе на прекретници својих живота. Виктор, фрустрирани и огорчени полицајац, сагледава свој протекли живот и у њему не налази ни смисао нити наду која би дјеловала окрепљујуће на његов будући живот. Његов живот лебди у неизвјесности и стрепњи. Нема храбрости да се пензионише јер би то истовремено значило његово признање да је неспособан да ипак створи нешто вриједно у животу. Сем тога, недостаје му и воља да изнова отпочне свој живот, да промијени садашњи ток судбине коју је већ раније оправдавао као посљедицу економског детерминизма тридесетих година. Његова постигнућа, идентитет, смисао његовог живота могу се сажети у једну једину ријеч: *ништа*, што и потврђују његове ријечи упућене Естер: „Кад сагледам

---

<sup>119</sup> Видјети: Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (1973).

свој живот ништа ми није јасно. Знам све разлоге и све разлоге и све разлоге и све се своди на једно – ништа“ (Miller 1998: 23) Као и у Џојсовим *Даблинцима*, у драми је присутан *мотив парализе* која проистиче из неспособности / страха да се суочи са прошлошћу. Викторов брат Волтер се налази у сличној позицији. Иако успјешан и богат, ни он не успијева пронаћи сврху и смисао унутар своје махните потраге за богаћењем и славом. Лични живот му је руниран, док му је професионална каријера компромитована. Међутим, након доживљеног нервног слома коначно осјећа да себе и сопствене грешке сада боље разумије и да је у стању да новостечену спознају примијени у сврху духовног опоравка. По први пут у животу осјећа да је истински живот утемељен на нечему далеко значајнијем од узајамних оптужби и опсесивног осјећања кривице.

Радња драме отпочиње неколико декада након економског краха и смјештена је на тавану оронуте зграде гдје је некада Виктор живио са својим оцем. Та зграда, иначе у власништву њиховог стрица, сада мора бити срушена, а гомила старог намјештаја која их окружује и за који је њихов отац био веома емотивно везан, мора бити продат, што је и разлог сусрета два брата. Долази до неминовног конфликта око тога како подијелити новац зарађен од продаје, што надаље отвара бројне проблеме из њихових прошлих живота, као и живота Викторове жене Естер, и открива да за судбоносне изборе које су начинили у прошлости сада морају платити одговарајућу цијену. Соба у којој се налазе уједно је и мјесто гдје је њихов отац умро прије шеснаест година, а сам призор некадашњег дома заједно с осталим успоменама на прошли живот, представља примјерену локацију за разговор о прошлости који слиједи. Сазнајемо да се Викторов брак распада, његова жена Естер је у исти мах огорчена његовом неспособношћу и осјећа презир према његовој слабости. Умјесто да се суочи са реалношћу ситуације у којој се налазе, она се одаје алкохолу, тврдећи „Не знам ко сам.“ (Miller 1998: 18) На сцену потом ступа деведесетогодишњи мудри и домишљати продавац половног намјештаја Јеврејин Грегори Соломон. Соломон, чије име асоцира на мудрост, дјелује као морални посредник између Волтерове сурове реалистичности и Викторове наоко благе и добре природе. Као и намјештај, Соломон је „траг“ прошлости, чија физичка појава указује на знакове остарјелости, док из његовог јеврејског идентитета одзвања ужас Холокауста. Његов шешир је прашњав, капут и кравата подерани, прслук изгужван, панталоне врећасте,

кожна торба такође изгужвана. При уласку у собу он кашље, дише тешко и хода помоћу штапа. Иако изузетно стар и наоко немоћан, Соломон је приказан као зачуђујуће виталан и издржљив човјек. Штавише, није погурен и мада дјелује неугледно на први поглед, својим држањем одише извјесном елеганцијом. Некадашњи акробата, Соломон није изгубио ни физички нити морални баланс. Премда свјестан скоре смрти, он и даље непоколебљиво вјерује у могућност достојанственог живота. Имигрант из Русије, неко ко се „борио у шест различитих земаља“, како тврди, и неко ко је „умало погинуо пар пута“, неко чија је кћерка извршила самоубиство, Соломон је био и остао оно што је одувјек и био – „борац“ који никада не одустаје. Као такав, он је отјеловљење духа који се не да сломити и поразити. Сада је пред њим могућност да двојицу браће нагна да кроз суочавање с прошлошћу / истином реконструишу своје животе. Својом духовитошћу, енергичношћу и проницљивошћу, које су у драми постављене као противтежа осјећању депресије и безнађа, он ипак успијева спасити двојицу браће амбиса који им пријети. Опаском да „не можете говорити о реалности са половним намјештајем“, Соломон потврђује да је реалност ствар интерпретације, као и сјећање. (Miller 1998: 33) Како каже: „цијена половног намјештаја је ништа друго до становиште.“ (Miller 1998: 38) Његова вриједност није урођена, већ му се она приписује како то диктирају околности и зато је то нужно промјенљива категорија. Нашавши се у искушењу да се повуче из куповине намјештаја, што би било једнако његовом „повлачењу“ из живота, Соломон се, ипак, одређује за живот: „Купићу намјештај, (...) Мораћу да живим, то је све.“ (Miller 1998: 42)

Соломонова посвијећеност и непоколебљивост инхерентна су обиљежја његовог живота током којег је пребродио бројне поразе, како у личном тако и у професионалном животу. Женио се четири пута, док су га финансијски уништавале економске кризе из 1898., 1904., 1923. и 1932. године. Хумор му помаже да се избори са болем и туробношћу живота. За њега је чињеница да је Викторов отац једноставно доживио слом услед Велике Депресије незамислива и он на то, у невјерици, каже: „да поклекне *на тај начин* (...).“ (Miller 1998: 45) Узрок таквог понижавајућег пораза свог оца Виктор види у његовој безусловној вјери у капиталистички систем, вјери према којој је Соломон увијек био мудро обазрив, истичући свој увид да су неуспјех, пораз, изненада изневјерене наде и велика очекивања, неизоставни дио једне раније економске и социјалне парадигме. Виктор

признаје Соломону: „ти си другачији. Он је вјеровао у тај систем, у цијелу ту ствар. Мислио је да кривица његова.“ (Miller 1998: 45) Виктор је слика и прилика свог оца. Некада сневач нереалних снова о успјеху, а сада на измаку снаге, растрзан осјећањем безвриједности, прибјегава истој стратегији којом се служио и његов отац: ослања се на свог брата Волтера кога у суштини окривљује да је постао успјешан на бази његовог неуспјеха. Виктор ово оправдава чињеницом да је он тај који је напустио студије да би се бринуо о оцу, док је Волтер наставио са студијама и постао успјешан и имућан љекар.

Волтер јесте врло успјешан хирург али је он свој хумани позив жртвовао похлепи. Будући да је у прошлости доста дуго избјегавао свог брата, он осјећа важност њиховог садашњег сусрета. Међутим, антагонизам који већ дуго постоји међу њима убрзо избија на површину и током низа узајамних оптужби и исповијести постепено откривамо истину о њиховој прошлости коју су обојица конструисали како би лакше оправдали своје погрешне одлуке и изборе. Говорећи о америчким пословним људима Генеси Вилијамс је рекао: „Разочарани, чезнући за другим стварима, попут њежности / блажности, они прибјегавају потрази за богаћењем зато што је до тога лакше доћи у свијету.“ (Wager 1968: 216) Ова „обрнута сублимација“ недвосмислено и прецизно карактерише протагонисте комада *Цијена*. Шокирани чињеницом да љубав никада није заузимала централно мјесто у њиховим животима и збуњени перфидношћу и окрутношћу људских односа, они бјеже у илузију. Виктор заузима став жртве, Естер се одаје пићу, док Волтер између истинских људских односа и антиживотног опортунизма бира ово потоње. Чак и Виктор, као и његов претеча Вили Ломан, прихвата циничну и деструктивну етику комерцијалног друштва. Пошто је изневјерио самог себе, своју посљедњу наду полаже у свог сина за кога користи епитет „сјајан“. Његов син, пак, напустио је своју породицу, оставивши мајку у стању очаја и безнађа.

Заробљени у свијету илузије, нико од њих није успио да открије или оствари смисао живота. Волтер, међутим, баш као и његов претходник Квентин из драме *Након пада*, наједном бива принуђен да преиспита сопствени вредносни систем и провјери претпоставке на којима је темељио своју досадашњу *псеудоегзистенцију*. Он сада схвата и прихвата цијену коју је платио „због свакодневног страха који зовемо амбиција, опрез и гомилање новца.“ (Hamvaš 1993: 166) Увиди до којих је дошао и које покушава саопштити

свом брату садржани су у спознаји да човјекови порази и пропаст не проистичу из неке неодређене и предетерминисане суровости које постоји у универзуму или деструктивности одређеног социјалног система већ из чињенице да не успијевају да препознају важност људских односа изграђених на темељима љубави, међусобног поштовања и солидарности. Биједа њиховог породичног живота није била посљедица тога да „у свијету није било ни мало милости“ већ да „није било љубави у овом дому. Није било лојалности. Није било ничег другог сем пуког финансијског договора.“ (Miller 1998: 109) Очито је да је породица, жртвована стално растућим прохтјевима, себичности и међусобним оптужбама, морала доживјети крах. Њихова мајка је непрестано кривила свог мужа зато што јој је упропастио музичку каријеру; њихов отац је само посматрао док је његов син (Виктор) непотребно жртвовао сопствену будућност ради њега. Тврдоглаво одбијајући да се суочи са овом чињеницом Виктор је изградио свијет фантазије и у њега се сакрио. Да би дао смисао том свијету сатканом од илузије, посљедично је приморао себе да жртвује шеснаест година свог живота. Виктор инсистира да је он поступио хумано, из жеље да одржи у животу дом којем је пријетио распад: „Васпитавани смо да вјерујемо један у другог (...) Желио сам да (...) спријечим распад породице.“ (Miller 1998: 108) За Волтера је ово Викторово убјеђење пука сентименталност, обична илузија. Они нису васпитавани, тврди он, да вјерују један у другог већ да теже постизању успјеха, што објашњава чињеницом да је њихов отац гајио веће поштовање према њему – успјешном хирургу.

Када Волтер инсистира на нужности да се суоче са реалним свијетом храбро и одлучно, Естер се пита „Али, ко (...) се икада може суочити с тим?“, на шта јој он одговара „Ти мораш“. (Miller 1998: 109) Попут Квентина из драме *Након пада*, и Волтер успијева спознати да појединац мора бити спреман преузети одговорност за сопствене поступке и бити ковач своје судбине оног тренутка када се суочи с реалношћу / истином, када престане себе оправдавати тако што оптужује друге, када разбије огледало, како је то умιο рећи Пинтер, јер је то једини начин да себе избави из утварних привиђања. Ревитализован новостеченом социјалном свјесношћу, Волтер се одрекао свог луксузног апартмана и сада живи скромно, посвећујући добар дио свог времена јавном здрављу. При крају драме он каже: „Жив сам. По први пут.“ (Miller 1998: 81)

Као што смо већ раније напоменули, иако је *Цијена* написана 1967. њени коријени сежу до Велике Депресије. Иако су протекле готово четири деценије од економског краха, усред идеализма антиратног покрета и покрета за грађанска права, Милер је запазио континуитет у културним вриједностима која га је подсјетила на једно раније доба, за њега свакако формативно. Надолазеће осјећање разочараности и небрига за лични морал водили су ка једном свепрожимајућем егоизму и похлепи чије су клице засађене још током такозваних Бурних двадесетих година XX вијека.<sup>120</sup> Према Милеру, прошлост је увијек садржавала одређени траг који га је водио ономе што га је уистину интригирало, а то је америчка склоност ка брисању прошлости из садашњости што је доказ нарочито опасне патолошке везаности за идеју националне невиности и порицања. На концу шездесетих, питајући се какве шансе би имала *критичка педагогија* у друштву које се помирило са доминацијом сила тржишта и које нема смисао за истину, већ за опсесију одраза, игру са сопственом сјенком, Милер је објаснио: „требало је одговорити на питање о томе да ли је био могућ било какав живот који није био у потпуности заснован на нарцизму, на питање о томе да ли је било и трунке истине у било каквој емоцији која није била у потпуности цинична.“ (Bigsby 2005: 285)

*Цијена* је настала на темељу трагања за одговорима на ова питања. Колико је ово комад о испразности Америчког сна толико је и истраживање о људској природи и природи људске слободе. Као и у драми *Смрт трговачког путника*, читалац и овдје присуствује борби људи који сањају „погрешне снове“ и који неупитно и потпуно прихватају етику једног друштва чији је циљ и врхунски мотив успјех у материјалном богаћењу по сваку цијену.

---

<sup>120</sup> Фиццералдови романи, у првом реду *Велики Гетсби*, најживља су свједочанства о том добу.

6. БЛУЗ ЗА МЕСИЈУ - „ИСТОРИЈА СЕ УВИЈЕК ИЗНОВА ДЕШАВА, ПРВИ ПУТ КАО ТРАГЕДИЈА, ДРУГИ ПУТ КАО ФАРСА“

*Некако смо сада у стању „пост страха.“ Нешто се срушило. Нико није сигуран шта је то било и шта је то, и да ли се нека структура сада реafirмише – нека нова структура. Али ствари више нијесу као што су биле. Мислим да се нешто заиста урушило, једна структура на коју каткад гледамо комично. (...) Оно што сада имамо је ток; догађаји слиједу један други без неког разумног облика или значења.*

— Артур Милер<sup>121</sup>

*Декаденција (...) је удаљавање од оног што је људско, и што се више удаљавамо све мање људскости имамо. А зато што имамо мање људскости, натурамо људскост коју смо изгубили неживим предметима и апстрактним теоријама.<sup>122</sup>*

— Томас Пинчон, В.

*Живот толико губи себе самог да више није живот, него гранични случај постојања, специфично сложен од зоолошког одгоја и демонске помаме, постојања које се, истина, може наставити, али не вреди.*

— Бела Хамваш, Патам

Када је Милер написао свој претпоследњи, песимистички интонирани комад *Блуз за Месију (Resurrection Blues)* 2002. године америчко друштво већ је било претрпјело дубоке, корјените промјене. Осјећао је Милер да је дошло до разградње културе и губљења правца људских стремљења. Сократовски „преиспитани“ живот није више био

<sup>121</sup> Arthur Miller, interview by Russell Baker, *Broken Glass*, Exxon Mobil Masterpiece Theatre, 20 October 1996.

<sup>122</sup> Цитирано према: Ričard Lehan, „Od mita do misterije“, у: *Polja*, година 53, број 453 (септ.-окт. 2008), стр. 89-100.

ни могућан нити пожељан. Живот је био по себи и даље неиспитан, и ако је неко људско живљење у будућности уопште било могућно, оно је морало започети од пристодушне способности да се живи неиспитаним животом. Још је Ниче (пост)модерном човјеку с крајњом озбиљношћу саопштио да незадрживо пада у провалију ниҳилизма. Наравно, мета Ничеове, Милерове и Тешићеве критике била је модерна демократија чија рационалност и егалитаризам представљају супротност стваралаштву. Њен свакодневни живот за Милера и Тешића је цивилизовано враћање човјека не на стадијум животиње већ претварање човјека у својеврсну врсту демона, са завишћу и с крволочним, пљачкашким и грамзивим инстинктом. Пратеће појаве механизованог колектива јесу пад моралног, умног и естетског нивоа. Нико више ни у шта не вјерује истински, и сви проводе живот у грчевитом раду и грчевитој забави, само да се не би суочили с том чињеницом, само да не би звирнули у провалију.

Печат (пост)модерном добу дао је калкулативни разум који је завршио у сувопарном управљању стварима, без срца и душе, лишеном вриједности неопходних за стварање и одржавање заједнице; емоције су довеле до себичног уживања у површним задовољствима; политички ангажман погодовао је ширењу фанатизма, и било је питање да ли је у човјеку преостало довољно енергије за стварање вриједности. Склупчан у оквире тренутног и материјалног *ја*, човјек се није макао од пуне *негативне слободе* задовољавања сопствених сирових нагона. Дошло је до разлагања јединства или „личности“, које ће на дуже стазе коначно довести до психичке ентропије. Како је растао просперитет САД-а, *доколица*, која је током неколико стољећа одлагана зарад стицања имовине, средстава за доколицу, коначно је прерасла у прворазредни обзир. У међувремену је ишчезла свака помисао о озбиљном животу у доколици, као год и укусу и способности људи да њиме живе.

О филозофији вриједности у савременој Америци говори Алан Блум у својој студији *The Closing of the American Mind* тврдећи да је наступило доба истрошености, детерминизма и ситног личног интереса који су прогутали умјетност, креативност и слободу. Просто речено, (пост)модерни човјек губи, или је већ изгубио способност вредновања, а тиме и своју човјечност:



Над Богом је овдје полагано извршена смртна казна; трајало је то двије стотине година, али локални теолози нас увјеравају да је Он сада мртав. Његово је мјесто заузело свето. Љубав су усмртили психолози. Њено мјесто су заузели секс и смисаони односи. То није трајало дуже од неких седамдесет пет година. Не треба се изненадити што једна нова наука, танатологија, или достојанствена смрт, само што није усмртила смрт. Кад се будемо споразумјели с ужасом смрти, Сократово дуготрајно и тегобно образовање, којим је учио како да се умре, више неће бити неопходно. (...) Све што треба урадити јесте заборавити на вјечност или замаглити границу између ње и темпоралности; тада ће најупорнији људски проблеми бити разријешени. Некада су се образованим људима недјељом ујутро држали говори о смрти и вјечности, смишљени да се на та питања скрене пажња. Тој опасности нијесмо изложени док се носимо с недјељним издањем *New York Times-a*. Заборављање, у разним префињеним облицима, један је од наших првенствених начина рјешавања проблема. Учимо се да се „осјећамо угодно“ у друштву Бога, љубави, па чак и смрти. (Bloom 1987: 216)

Према мишљењу Бодријара и Џејмсона, проницљивих дијагностичара постмодернизма, постмодерно је довело до урушавања/нестајања категорија и дистинкција. Историја и традиција које су нудиле и путоказ и узор преображаја постале су истрошене категорије и као такве изгубиле су ауторитет. Постмодерни човјек је све више и више ограничен на уско искуство овдашњице и садашњице, што за посљедицу има губитак перспективе. О далекосежним посљедицама овакве радикалне трансформације Ричард Лехан каже: „све то одражава један помак од индустријског ка међународном монетарном друштву заробљеном у садашњости на рачун прошлости – друштву које слави површину над дубином и наглашава простор над временом. Врхунско је замењено баналним.“<sup>123</sup>

Лехан наводи да Бодријар доба конзумеризма, рекламирања и масовних медија види као нове тенденције које су „подриле осећај различитости који одржава однос између знака и означавања.“ Природна посљедица тога јесте немогућност разазнавања *уобразиље* од *стварности* будући да су „оне међусобно толико испреплетене да су и једна и друга

---

<sup>123</sup> Цитирано према: Ričard Lehan, „Od mita do misterije“, у: *Polja*, година 53, број 453 (септ. – окт. 2008), стр. 89-100.

измењене – и остаје нам само симулакрум, производ понављања где ни не постоји почетни чин.“<sup>124</sup>

Бодријар сматра да су људска свијест и субјект озбиљно угрожени, то јест растрзани осјећањем беспомоћности, да је одлика постмодерног времена широко распрострањено и мучно осјећање лелујавости и нестабилности свих ситуација, половичности и привремености свих њихових рјешења. Као што каже Зигмунт Бауман: „Осећање капитулације, одустајање од контроле над оним што се догађа рађају став који је Пјер Бурдије (...) окарактерисао као TINA (There Is No Alternative).“<sup>125</sup>

Ера конзумеризма је, према мишљењу Бодријара, огромна имплозија, која је изродила тип индивидуалности чија се психолошка основа састоји у интензификацији нервне стимулације. Појединац нужно бива надјачан и прстимулисан навалом медија и трендова, што подстиче нерве ка њиховим најјачим отпорима толико дуго да они на крају престају да реагују у цјелини, „све док нервни завршеци не постану огољени и искрзани, стварност надреална, и коначно не буде достигнут 'хиперпростор“.<sup>126</sup>

Наводимо ове гласове јер они вјерно преносе интелектуалну и духовну климу постмодерног времена коју можда понајбоље описује једна психичка појава звана *блазирано понашање*. Суштина блазираног састоји се у *неосјетљивости на разлике*, о чему говоре Џејмсон и Бодријар. У ери гдје новац изражава све квалитативне разлике питањем – *колико?*, новац постаје средство слојевитог вредновања, главно мјерило вредновања, што је вјеран одраз потпуно интернализоване монетарне економије.

О атрофији индивидуалне културе и хипертрофији културе конзумеризма гдје се са човјеком рачуна као са бројем Лехан каже слједеће:

императив људскости протеже се од романтичара до модерниста и бива трансформисан у постмодернизму. Како постмодернисти елиминишу свијест из субјекта (...) властито биће претвара се у робу, заједно с другим предметима; оно што је људско постаје готово

---

<sup>124</sup> *Ибид.*

<sup>125</sup> У преводу на српски НДИ – нема другог излаза. Види Бауманов есеј „Рупа, ништавило, патње“, у: *Republika*, број 227, година 1999, доступно преко: [http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/99/227/227\\_19.html](http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/99/227/227_19.html)

<sup>126</sup> Цитирано према: Ričard Lehan, „Od mita do misterije“, у: *Polja*, година 53, број 453 (септ.-окт. 2008), стр. 89-100.

изгубљено у процесу прочишћавања, при чему нам остаје само свет ствари и предмета, и односи између њих. То је крај либералне традиције и њене вере у појединца.<sup>127</sup>

Све ове теме – монетарно друштво заробљено у садашњости – друштво које слави површину над дубином, гдје је врхунско замијењено баналним, новац који сваки квалитет и индивидуалност своди на питање: *колико?*, апсолутна моћ која корумпира апсолутно, хипертрофија конзумеризма гдје се чак и духовност купује и продаје, масовни медији који тривијализују културу, ера *пост-истине* и *пост-умјетности* гдје увелико влада индустрија забаве у којој доминира начело симулације и закони тржишта, отјелотворене су у колонизованој неименованој „удаљеној земљи“ гдје је смјештена радња Милерове драме *Блуз за Месију*.

У тој „удаљеној земљи“, а како радња комада одмиче све више постаје јасно да је ријеч о некој земљи из Јужне или Средње Америке чији становници још увијек памте шпанске конкистадоре и према којој су САД одувјек имале империјалистичке претензије, 2 процента баснословно моћних и богатих контролише 96 процената земље. Грађански рат који је отпочео прије готово четири деценије и даље траје. Револуција је пропала будући да су се њени некадашњи вође нагодили са колонизаторима обезбиједивши себи на тај начин успјешан и комфоран живот. Неправда, насиље и сиромаштво харају, доминантно осјећање је очај, очеви од својих осмогодишњих кћерки праве проститутке, дјеца убијају старе људе због обуће, у најпрестижнијем и најраскошнијем шопинг дистрикту пјешаци уопште не обраћају пажњу на мртве бебе које леже у сливницима, ваздух је толико загађен да је постао кисјео, услед чега се љушти чак и боја са платна слика насликаних у осамнаестом столећу, застарјели подземни водоводни и канализациони систем подрио је темеље вила у једној имућној четврти до те мјере да чак и тежина клавира који се налазе у њима сваког тренутка може допринијети њиховом урушавању. Цркве су претворене у простор за игре на срећу, дјеца пате од болести јетре узрокованих паразитима којима је заражена пијаћа вода и који доводе до настанка девастирајуће паразитске болести – *шистозомијазе*, чак и они најбогатији и најмоћнији лете у Мајами ради одговарајуће здравствене његе.

---

<sup>127</sup> *Ибид.*

Слика ове јалове и беживотне земље представља имагинарну верзију САД-а, истовремено драматизујући последице ентропије<sup>128</sup> (неизбежно трошење физичког свијета и културних система) и њену моћ да „поништи поредак и покрене ка смрти.“<sup>129</sup> У својој студији о Милеру Бигзби експлицитно наглашава да

Америка, такође, као и ова измишљена земља, представља пост-револуционарну културу, чија су главна обиљежја дрога и звук пуцња из ватреног оружја у ноћи. И она је, такође, једно друштво крајности, унутар којег је религија склопила профитабилан пакт са Мамоном. У земљи из комада *Блуз за Месију* 2 процента популације држи 96 процената богатства земље у својим рукама. У Америци, 2000. године, 1 проценат људи држао је у својим рукама 46 процената богатства и 10 процената популације контролисало је 73 посто богатства. Независно од тога да ли је ова латиноамеричка земља верзија САД-а или не, чињеница је да је Америка референтна тачка. (Bigsby 2005: 425)

Сатирично-пародични језик комада *Блуз за Месију* одише идејом да у постмодерном добу (XXI стољећу) не постоји алтернатива духовној, економској и еколошкој катастрофи у коју нас гура модел корпоративног капитализма односно технократског „фашизма с насмијаним лицем.“<sup>130</sup> Човјек је и даље глув на религијски и етички захтјев који подразумева потребу за дубоким мијењањем начина живота. Ерих Фром у дјелу *To Have or To Be (Имати или бити)* износи тезу да „похлепа (као и подређивање) заглупљују људе, све док су у питању њихови властити стварни интереси као што су интереси њихових живота и живота њихових супружника и дјете.“ (Fromm 1976: 23) Чак је дошло и до отупљивања човјековог инстинкта за опстанак што Фром објашњава на следећи начин: „захтијеване промјене у животу биле би толико драстичне да људи више воле будућу катастрофу неголи жртве који би требало одмах поднијети.“ (Fromm 1976: 23)

На прелазу у нови миленијум, човјек нигдје доспио није. Кулисе су постале сивље и перспектива суровија, и пошто је нестала нормалност живота човјек се хитро морао

---

<sup>128</sup> Лехан у својој студији објашњава ентропију ријечима: „Доведен до коначног исхода, други закон термодинамике казује да ће свемир губити топлоту у складу са законом ентропије све док сва материја и сва енергија не буду сведене на коначно стање униформности.“ Видјети: Ričard Lehan, „Od mita do misterije“, у: *Polja*, година 53, број 453 (септ.-окт. 2008), стр. 89-100.

<sup>129</sup> *Ибид.*

<sup>130</sup> Термин који користи Ерих Фром у својим студијама.

побринути за *псеудодоживљаје*. Филозоф Бела Хамваш доводи у питање могућност сократовског „преиспитаног“ живота сматрајући да се данашњи човјек одрекао идеала бесмртности и да живи напуштен од истине:

оно што човек види, прилично је мутно, једва да је нешто више од безглавог гурања, с чиме примордијална природа нема никакве везе, јер ништа није више од сулуде похлепе, све погледати и лизнути, циркус и изложбу, оперу и фестивал, и позориште и фудбалску утакмицу и дефиле, али нарочито модну ревију и филм, и у овој многостраности као да је реч о супротности животу, не живети, односно више о томе да се уз помоћ ове распршености савршеније заборави живот. Да се више не мисли на њега. (Hamvaš 1994: 14)

Да бивство заборавља детерминише егзистенцију данашњег човјека сматра и Хајдегер.<sup>131</sup> У бивству заборавља (*lethe*) човјек више и не живи, и све у чему учествује тужни је сурогат правога. Штавише, чини се да трансцендентност, мисао о искупљењу и потреба за истином више не представљају конститутивни елемент искуства постмодерне индивидуе. Да ли је могуће спасење / искупљење човјечанства и да ли је оно спремно за Други Исусов долазак питања су која Милер комадом *Блуз за Месију* ставља на дневни ред. У хиперреалности XXI стољећа, Божји Син се поново враћа на земљу да искупи човјечанство од његових корумпираних вриједности. Власти свијета (поменуте подјармљене земље) поново пријети иста она опасност када је Он први пут боравио на земљи. Само што је распеће овог пута прилагођено савременом тренутку – ери масовних медија, рекламе, сензације, гдје Исус не само да постаје предмет разапињања на крст већ се од њега тражи да чак и пристане на предности живота (што је конформизам) у друштву унутар којег нико нужно не мора бити губитник уколико само интернализује логику монетарне економије. И овдје налазимо исти принцип као и код Тешића и Достојевског, принцип који има поријекло у библијској приповијести о Сотониним искушењима Исуса. У тој се приповијести осуђује похлепа за имањем ствари и жудња за моћи те другим манифестацијама модуса имања. На први покушај искушења – претварања камења у хљеб, што симболички изражава тежњу за материјалним добрима – Исус одговара: „Не живи човјек о самоме хљебу, но о свакој ријечи која излази из уста Божјих.“ (Матеј, 4:4; Лука,

---

<sup>131</sup> Више о овом проблему види у Хајдегеровим дјелима *Битак и време*, *Шумски путеви*, *Предавања и расправе* и *Онтологија*.

4:4) Сотона тада искушава Исуса обећавајући му потпуну власт над природом (измјеном закона гравитације) и на крају неограничену моћ власти над свим краљевствима на Земљи, што Исус одлучно одбија. (Матеј, 4:5-12)<sup>132</sup> Ако Америка није службено забранила хришћанство и античку филозофију као што је то учинила са комунизмом, учинила је нешто цјелисходније: кроз уста Вилијама Џејмса<sup>133</sup> објавила је да корисност твори критеријум истинитог и да се вриједност сваке концепције, чак метафизичке, мјери њеном практичном дјелотворношћу, што у о оквиру америчког менталитета на крају готово увијек треба да значи друштвено-економском дјелотворношћу. Сљедствено томе и Христово учење бива мјерено критеријумима новчане економије и самим тим процијењено као небитно, а врлине које захтијева сваки натприродни циљ на крају бивају проглашене за бескорисне и чак штодљиве.

Милерова драма почиње као политички комад, као дебата о неправди и неопходности моралног бунта и друштвено ангажованог дјеловања. Премда се ради о драми која у своје средиште поставља озбиљна морална питања, она је у исти мах и сатира и комедија у маниру Џонатана Свифта, и продорна кубистичка слика хорора савремене цивилизације која је своје вриједности жртвовала у фаустовској погодби; застрашујући пикасовски портрет свијета гдје се на сваком кораку препознаје тиранија корпоративне државе, доминација слике / симулације гдје ствар није онаква каква постоји, него како дјелује, и гдје се човјек не процјењује према његовом стварном животу, него према његовом глумачком учинку; гдје медијска фатаморганa диригована из невидљивих и утолико опаснијих центара моћи на перфидан начин настоји претворити човјека у субнормалног како би њиме владала. Од слободе за којом је човјек толико чезнуо, преостала је само слобода незаинтересованости и апсолутне баналности.

Заплет драме почиње тиме што Генерал Феликс Бариво, вођа војне хунте која влада земљом, хапси наводног револуционара Ралфа / Чарлса који се појављује како би проповиједао о правди и љубави. Немајући другог оружја сем љубави и филозофије

---

<sup>132</sup> Исус и Сотона овдје се појављују као представници двају супротстављених принципа. Сотона је представник материјалне потрошње и власти над природом и човјеском. Исус је представник бивања, а идеја немања је премиса за бивање. Свијет се, од јеванђеља наовамо, држао принципа Сотоне. Но чак ни побједа тих принципа није могла потпуно разорити чежњу за остварењем цјеловитог бивања што ју је изразио Исус, као и многи велики учитељи који су живјели прије њега.

<sup>133</sup> Оснивач прагматизма, најкарактеристичнијег обиљежја читаве америчке цивилизације.

пацифизма<sup>134</sup>, Ралф / Чалс представља отјеловљење Исуса Христа. Једина револуција на коју он може подстаћи људе јесте револуција наде и вјере у циљу остварења цјеловитог бивања, будући да нада и вјера као битна својства живота по својој природи теже изнад индивидуалног и социјалног *status-a quo*; револуција храбрости, или да употријебимо Спинозин израз, *јачине душе* – способности да се одоли искушењу једног компромиса, да се каже „Не“ тамо гдје свијет очекује „Да“; што истовремено подразумемијева етички и религиозни захтјев да људи темељито промијене сопствену карактерну / животну структуру изграђену на псеудоспиритуелним садржајима (*модусу имања*), превреднују све вриједности и постану свјесни, будући да су њихове критичке способности мишљења окоштале, егзистирајуће стварности и алтернатива њеног побољшавања. Као такав, Ралф / Чарлс представља оквир оријентације за којим свако људско биће чезне, који човјеку допушта да изгради цјеловиту и повезану слику свијета, јер је то предуслов консеквентног дјеловања како би се избјегло искуство крајње беспомоћности, несигурности и неукоријењености.

Узнемирен усљед могућности да би могла избити овако описана револуција, јер земља коју он контролише и експлоатише заправо припада обесправљеном и осиромашеном народу, Феликс одлучује да ликвидира Ралфа / Чарлса разапињањем на крст. Свијет осликан у драми налази се у знаку напетости месијанизма и диктатуре. Свјесни импликација појаве Ралфа / Чарлса, то јест Исусовог Другог доласка, Феликс, хибрид Шекспировог Ричарда III, Хитлера, Аугуста Пиноча и Достојевсковог Великог инквизитора, из чијих ријечи громко одзвањају наполеонске тежње, херојске амбиције и војна слава – обиљежја САД-а, и Хенри, његов рођак, филозоф из досаде, дискутују о ефектима разапињања Ралфа / Чарлса на крст:

**Хенри:** Када смо путовали ка Санта Феличеу – Хилда и ја – смо били задивљени ... како бих рекао? (...) призором некаквог духовног феномена тамо горе. Заиста је било невјероватно. Гдје год смо пошли сељаци су држали у рукама слике овог младог човјека кога они ...

**Феликс:** С њим је свршено. Ухапсили смо га, Хенри, готов је, готова је то ствар.

**Хенри:** Они држе упаљене свијеће испред његове слике, наш ... као да је светац.

---

<sup>134</sup> „Никог није наоружао“, каже Емили Шапиро.

**Феликс:** Злочинци овог свеца су пуцали на три полицијске станице и усмртили два полицајца и ранили још петорицу у посљедњих пет мјесеци.

**Хенри:** Они кажу да он лично није имао никакве везе са тим чином насиља.

**Феликс:** Тај човјек је револуционар и сноси одговорност! (...)

**Хенри:** Кружи једна гласина – у коју тешко могу повјеровати – да намјераваш разапети овог типа?

**Феликс:** Не могу коментарисати то.

**Хенри:** Молим?

**Феликс:** Немам коментар, Хенри, крај приче.

**Хенри:** А шта ако то доведе до крвопролића?

**Феликс:** Мислим да неће.

**Хенри:** Феликсе, уопште не схваташ поенту. Они (народ) заиста вјерују да је он Месија, Син Божји.

**Феликс:** Син Божји је човјек чије је име Ралф?!?

**Хенри:** Али разапињање! Зар не схваташ? – то ће бити доказ тога да су они били у праву! Они су прост народ, то би их могло подстаћи на устанак!

**Феликс:** Само убијање више не пали! Људе убијају на телевизији на сваких десет минута; бенг-бенг, и људи падају као крушке, то је бесмислено. Али само ли разапнеш пар оваквих проклетника на крст, вјеруј ми да ће ово бити најмирнија земља на континенту и спремна за развој! Распеће увијек смирује ситуацију. Заиста, у чуду сам – један кретен се латио проповиједања о проклетој револуцији, док ти ...

**Хенри:** Разговарај с људима! Рећи ће ти да он проповиједа о правди.

**Феликс:** Ма дај, Хенри. 2 посто наших људи – укључујући и тебе – посједује 96 посто земље. Правда коју они захтијевају је твоја земља; и да ли си спреман да им је предаш? (Miller 2009: 138, 139)

Сваки траг независне духовности (Исус) треба уништити као заразно легло да би се отворио пут за настанак и развој свемоћног приземног човјека (Феликс) кога уобличава технократска идеологија.

Хенри, који је одлучио да престане да се претвара да је бизнисмен, признаје да му недостаје храбрости и вјере. Он покушава да одврати Феликса од идеје разапињања видјећи у томе крах њихове владавине, скори крај свијета. Феликс на то одговара:



**Феликс:** (...) Могу ти рећи да ће тек након овог распећа наша земља коначно почети да живи. (...) Наш дигнитет јесте модернизација. (Miller 2009: 144, 145)

Ралфово / Чарлсово (Христово) распеће донијеће им силан новац јер је Феликс уговорио телевизијски пренос распећа са највећом рекламном агенцијом за фармацеутске компаније у САД-у. Вриједност уговореног посла износи безмало 75 милиона долара; ријеч је о снимању двадесетчетворочасовног reality show-а, у којем би Ралфово (Христово) распеће преносила америчка телевизијска мрежа уз неопходне рекламне паузе, током којих би се промовисали различити производи за његу тијела, од дезодоранса, препарата против опадања косе, суве и осјетљиве коже, па све до таблета против импотенције. Радња комада јесте смјештена у наоко „безначајној“ „удаљеној“ државици, али је зато глобална партиципација у спектаклу загарантована. Сотона је Исуса искушавао нудећи му неограничену власт над свијетом. У Милеровој драми таква понуда / искушење бива обновљена и прилагођена напредном свијету симулације и нарцисоидности који тражи ужитке. Остаје, међутим, питање које је сам Исус поставио, које је Јуцин О’Нил поставио у средиште сопствених моралних преокупација: „Шта користи човјеку да задобије цијели свијет душу своју изгуби?“

Хенри, кога изједа хронични осјећај кривице због безобзирног начина пословања његове фармацеутске компаније и коме недостаје Феликсова вјештина (доведена до перфекције) пренебрегавања чињенице да многи сељаци пале свијеће као вид одавања поште Ралфу за кога интуитивно вјерују да је Месија, опомиње Феликса да ће ако свој план спроведе у дјело завршити на страницама историје бешчашћа и зликоваца гдје једно од главних мјеста заузима Понтије Пилат:

**Хенри:** Не схваташ, Феликсе! Људи на овом свијету очајнички траже неког ко саосјећа с њиховим патњама и коме је стало до њих! Тај човјек представља наду!

**Феликс:** Он представља наду јер ће нам донијети 75 милиона долара!

(...)

**Хенри:** Феликсе, ако продаш овог човјека, придружићеш се двојници најодвратнијих чудовишта у историји.

**Феликс:** Којој то двојници?

**Хенри:** Понтију Пилату и Јуди, за име Бога! Такве срамоте тешко је отрести се.

**Феликс:** Али Исус Христос није био варалица, али овај тип јесте.

**Хенри:** То не знамо.

**Феликс:** О чему ти ког ђавола говориш, тај кучкин син није чак ни Јеврејин! – Побогу, Хенри, с толиким новцем моћи ћу да набавим полицајцима пристојну обућу и сваком од њих купим по један пончо. И праву канализацију (...) са *водоводним цијевима!* – тако да виша класа људи неће убудуће морати да гради куће на врховима брда (...) могли бисмо имати и нашу сопствену авионску линију и слати наше проститутке код зубара (...). (Miller 2009: 142)

Моћни тиранин говори у име општег добра али вазда иде за приватним добром. Диктат новца и профита очито је попримио алармантне размјере. Феликс је способен мислити једино у новчаним размјерама, новац је за њега као за „економску животињу“ постао облик активног бића уопште. О обезличавајућој сили новца која неповратно празни саму срж ствари, њихову индивидуалност и специфичну вриједност Освалд Шпенглер, аутор капиталног дјела *Пропаст Запада*, каже сљедеће: „Он не цени више ствари према њиховим међусобним односима, већ у односу на себе самог. (...) Новац је сада постао сила, и то чисто духовна сила коју метал само репрезентује (...) Постоји „мишљење у новцу“, као што постоји и математичко мишљење, јуристичко мишљење.“ (Шпенглер 2010: 440)

## 6.1. СТВАРНОСТ ПРЕТВОРЕНА У УМИЈЕЋЕ СЦЕНЕ

*Радије бисмо пропали него се промијенили,  
Радије бисмо умрли у нашим стравима  
Него се успели у врх тренутног изазова  
И допустили нашим илузијама да помру.*  
W. H. Auden, "The Age of Anxiety"

*Смрт Бога нас, заједно са савршенством слике, сада доводи до једног посве новог стања очекивања. Сами постајемо слика. Постајемо гледаоци и гледани. Не примјећује се никакво друго реметилачко присуство. И таква слика посједује све божанске моћи. Убија без напора. Убија дивно. Одмјерава моралност. Пресућује у бескрај. Електронска слика приказ је човјека као Бога, а ритуал притом нужан не води нас до тајновитог Светог Тројства, већа назад до нас самих. Због изостанка јасног разумијевања и свијести о томе да смо постали једно извориште, такве слике и прикази могу нас само враћати изразима магије и страха примјерених идолатријским друштвима. Сваком ко јој контролише неки дио, то заузврат пак олакшава коришћење електронске слике као пропаганде.*

John Ralston Saul, *Voltaire's Bastards*

*Човек живи у чуду опсене, и одувек је у њему живео, у чуду дремка у полусну, не може потпуно ни да се пробуди.*

Бела Хамваш, *Патам*

*Крај свијета* који неколико пута помиње и предосјећа Хенри уопште не чуди имајући у виду чињеницу да данас постоје континуирана ишчекивања смака свијета. Она су постала уобичајена и готово сасвим регуларна, јер се сваких неколико година под разним изговорима очекује крај. Као да се више очекује крај свијета него нова година. Ритуали краја свијета су се проширили с једне стране због замора појмом историје коју западни свијет намеће, а с друге, што је последица тога, да би се прикрило да се свијет

стално убија, да је свакодневно гурнут до краја, на ивицу хуманог понора и да је у битном, етичком и сазнајном смислу, заправо нестао. Умјесто њега на сваки начин се протежира виртуелни свијет у којем су лаж и истина синоними и гдје се отуда живи као да се живи, ствара као да се ствара, дружи као да се дружи, воли као да се воли. У свему томе само је смрт остала стварна што се више него добро види јер су највеће индустрије повезане са производњом и испоруком смрти. Обзиром да глобализација почива на технолошким моћима виртуелног свијета, њена једина стварност јесте *стваралаштво смрти*. На то, на свој начин, упозоравају и Тешић и Милер.

Говорећи о америчкој култури као култури нарцисоидности, свијета привида, гдје је све важније од саме стварности, и гдје се истина, заправо, одбацује и избјегава као препрека на путу до успјеха, односно један облик негативитета, Крис Хеџис, писац студије *Empire of Illusion: the End of Literacy and the Triumph of Spectacle* (2009) наводи да

у *celebrity* култури људи постају роба. Постају објекти попут потрошних производа. Немају никакву природну вриједност *per se* (...) *Celebrity* култура нас баца у морални амбис. Нико нема никакву вриједност осим свог изгледа, искористивости или способности да 'успије'. Највећа постигнућа у *celebrity* култури су богатство, сексуална освајања и слава. Није уопште важно како се до тога долази. Те су вриједности (...) илузорне. Испразне су. Због њих гањамо облачиће паре. Подстичу нас на живот нарцисоидне заокупљености и утапања у самом себи. Говоре нам како постојање ваља усредсредити на властите поступке и жеље, а не на опште добро. (Hedges 2009: 29, 32, 33)

Живимо у доба, написао је Филип Рот, у којем маштовитост романописца остаје беспомоћна пред оним што ће се сјутрадан ујутро појавити у новинама. Сви они критички настројени и способни да се суоче са стварношћу и појме испразност *celebrity* културе осуђују се и бивају квалификовани и одбачени као песимисти.<sup>135</sup>

Ралфу / Чарлсу, то јест Исусу, који је у овом нашем врлом новом миленијуму претворен у још једну *celebrity*, Феликс приписује вриједност само зато што има

---

<sup>135</sup> Све неодољиво подсјећа на Хакслијев врли нови свијет из истоименог романа, гдје се појединац рађа и живи у великим владиним зградама гдје га одгајају као роб(от)а. Друштво је подијељено на неколико касти од којих само је једна привилегована и контролише све што живо и неживо. Религија је укинута и замјењује је култ задовољства и хедонизам (што ће рећи конзумеризам).

способност да „успије“ да му донесе профит. Поновно разапињање Исуса потврда је да данас нема никакве противтежне исхране за дух, што има за последицу то да, како Хеџис даље бритоко образлаже:

идентитет и моралност окрећу се с вјетром. Усвојене истине, обичаји, правила и вјеродостојност не значе ништа. Добро и зло не значе ништа. Као и уопште у култури око нас, изблиједјеле су и нестале представе о постојаности личности и непромјенљивости система вриједности. Једино је важно побиједити. Све се своди на лични бол, одмазду, хедонизам, те фантазије о освети док се другоме наноси бол. Јавља се култ жртвовања. (Hedges 2009: 10)

Смрт сада бива чак трансформисана у мегаспектакл постајући предмет безочне комерцијализације гдје приступ имају сви – и посматрачи, гледаоци, базирани рекламождери и режисери као креатори слике прилагођене жељама конзументата; просто речено, смрт је овдје својеврсни мелем за све оне чија је стварност довољно јадна да би се најрадије напили туђе крви; *Блуз за Месују* узима за премису идеју коју је Милер изнио у чланку објављеном 1992. године у *New York Times*-у. У чланку Милер у свифтовском маниру саопштава да је „дошло вријеме да се размотри могућност приватизовања егзекуција“<sup>136</sup> тако што би их ваљало учинити јавним. Он најприје даје детаљну слику макабричног јавног погубљења на електричној столици на Шеа Стадиону (Shea Stadium), употпуњену призором исплаћивања хонорара свима који учествују у том језивом подухвату. Милер сатирично препоручује Америци да ће трансформисањем погубљења у забаву доступну јавности смрт криминалаца претворити у огољени спектакл налик свечаности каква се виђа током полувремена Super Bowl-а. Једино ћемо тада, додаје Милер, „почети да постављамо питање о томе зашто Американци чине више злочина од свих других народа.“<sup>137</sup> Идеја ирверзибилног поступка као подстицаја за катарзу а потом и друштвену промјену чини основу овог Милеровог „скромног“ предлога и истовремено темељ комада *Блуз за Месују*.

---

<sup>136</sup> Видјети: Arthur Miller, “Get It Right. Privatize Executions.” May 8, 1992, доступно преко: <http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-executions.html>

<sup>137</sup> *Ибид.*

Претварањем смртне казне у шоу, прекидајући њену драматичност рекламама о љековима за атлетско стопало, жгаравицу, констипацију и свраб ануса, Милер вјерује да би се Америка на концу можда могла одрећи праксе погубљења, али не из осјећања моралног гнушања већ из досаде.

У једном интервјуу из 1984. године који је Милер дао у Royal National Theatre, Кристофер Бигзби га је упитао: „Које је то морално питање данас које заслужује драму написану од стране Артура Милера?“, на шта је Милер одговорио: „Оно што ме све више и више фасцинира јесте проблем стварности, питање шта је то стварност, и да ли је уопште има, и како трагати за њом. То је, на крају крајева, морално питање, али не бих сада залазио у теологију.“<sup>138</sup> Током цијелог комада *Блуз за Месију*, иста проблематика притиска свијест Хенрија Шулца, филозофа и фармацеутског магната. Он, такође, преферира филозофски вокабулар у односу на теолошки. Будући да идеју разапињања невиног човјека Хенри сматра гнусном, он покушава да убиједи Феликса да одустане од тог плана јер ће он „довести до крвопролића.“ (Miller 2009: 139) Оног тренутка када увиди да његов апел не успијева уродити плодом, Хенри преобликује своју аргументацију не би ли наговорио извршног продуцента Скипа Чизбороа, који у преносу распећа види јединствену прилику да се домогне Холивуда, да ће телевизијски пренос распећа само нашкодити интересима медија:

**Хенри:** Господине Чизборо, цијелог живота сам покушавао да се ослободим досаде реалности. Наравно, много сам повриједио неке мени врло драге особе – као што то и чине они који бјеже од стварности. Осим што ми је свега доста, сада сам убијеђен да – већина људских дјелатности – спорт, опера, телевизија, филмови, облачење одјеће, свлачење одјеће – или једноставно одлазак у шетњу – имају превасходно за циљ да нас уведу у свијет имагинације. Имагинација је огромна дворана гдје се смрт, на примјер, претвара у умјетничку слику, а крик бола постаје пјесма. Дворана имагинације представља уистину оно мјесто гдје ми обично пребивамо; и све је то у реду изузев једне ствари – да би човјек ушао у ту дворану он мора оставити своју истинску тугу на њеним вратима и умјесто ње окружити се сликама и ријечима и музиком које симулирају патњу али су заправо испражњене од ње – нико никада није изгубио ногу читајући о некој бици, или умро чувши

---

<sup>138</sup> Видјети: Arthur Miller, interview by Christopher Bigsby, “3 July 1984, Lyttelton Theatre,” *Platform Papers No. 7: Arthur Miller* (London: Royal National Theatre, 1995), стр. 11.

најтужнију пјесму. (...) Зато овог човјека морамо уловити и разапети; јер – он још увијек уистину све осјећа. Замислите само, господине Чизборо, када би се такво поштовање према животу проширило! Власти би доживјеле слом, војске распустиле, бракови пропали! На сваком кораку наша беживотна и сурова безобзирност би зурала у нас док се не бисмо згрчили од срама! Не! – боље је да га ухватимо и усмрtimo и тако будемо мирне савјести. (Miller 2009: 178, 179)

На земљишту пресахлих вриједности нема пуно изгледа за раст хероизма. У очима чистих Американаца (Хенрија и Феликса) аскета (Христ) није ништа друго него дангуба и друштвени паразит, а херој у античком смислу само је нека врста опасног лудака кога треба одстранити, док се фанатични пуритански моралиста обавија блиставим ореолом. Флуидно модерно потрошачко друштво не оставља мјеста ни за мученике ни за хероје. Такво друштво, вели Бауман, „поткопава, оспорава и бори се против двеју вредности (...) против жртвовања садашњих задовољстава у име далеких циљева, и тиме против прихватања дуготрајне патње у име спасења у животу након смрти (...) Друго, оно доводи у питање вредност жртвовања личних задовољстава у име благостања или у име 'циља' (оно заправо оспорава постојање група 'већих од збира њених делова' и циљева који су важнији од личног задовољства).“ (Bauman 2009: 60, 61)

Није се обистинило предсказање из романа *1984*. Џорџа Орвела, који је страховао од могућности да ће се у будућности забрањивати књиге, да ће човјечанство бити савладано споља наметнутом силом и притисцима. Догодило се нешто много горе и первертираније, што је наслутио Хаксли; књиге још ријетко ко жели да чита, пошто је зацарила култура нарцисоидности, а с њом и *celebrity* култура сведена на демонстрацију испразности, индустрију јевтине забаве и потрошачку мегаломанију. Читаве масе људи својевољно дозвољавају да их струја времена носи и уопште не реагују на аномалије друштва које примјећују око себе. Сви су толико уроњени у сопствени микро свијет да им понестаје снаге да размишљају о макро свијету око себе демонстрирајући безобзирност и индиферентност за туђу патњу или потребе других. Карактер оваквог друштва може се сажети у једну ријеч: *безобзирност*, коју Бела Хамваш дефинише на сљедећи начин:

Безобзирност је умањена способност за заједнички живот; већином потпуна неспособност. С оваквим бићем живот је тежи, јер оно нема осећања за хуману заједницу. Пријатеља нема, рођака нема, породице нема, и ако их практично ипак има, тим горе, јер нема праве повезаности. Не прихвата једнакост с другим човеком. Поставља захтеве за привилегије, смета, навали на чинију с јелом. Себе самог издваја од других. Из безобзирности. Али да је то безобзирност, нема појма. Зна да нешто није у реду, али је та личност уверена да није она узрок томе, него остали. Међутим, никада не стиже дотле да то увиди. Баш због безобзирности. Налази се изнад критике. Њена личност је недодирљива. (...) Нека мутна представа о изузетности која је такође безобзирност. (Hamvaš 1994: 221)

Стратези владајуће олигархијске елите нијесу могли смислити бољи и лакши начин да загосподаре сваким домом, сваким селом, градом, нацијом и културом од забављања маса путем телевизије, интернета и смартфона који, осим што служе појединцу, неумољиво постају и средства за окупацију индивида не би ли тако запали у оно што Хаксли назива *добровољним угодним ропством*. Више је него јасно да када су робови забављени и полубудни, обневидјели бљештавилом реклама и симулацијама живота холивудске индустрије снова нестаје потреба за улагањима у системе надзора, прислуштивања и праћења. Сократовски „преиспитани“ живот напросто није могућ у условима инфантилног ескапизма. Није такав живот могућ у условима човјековог *бјекства од слободе* – израза који користи Ерих Фром у истоименој студији да објасни слободу у њеном позитивном виду – дефинисану као *слобода за управљање собом*, и слободу у њеном негативном смислу детерминисану као *слобода од етичких начела* што води одустајању од снаге и интегритета личности. Наиме, Фром сматра да *слобода* представља *суштинско обиљежје људског постојања* које се мијењало у складу са трајекторијом човјекове постепене индивидуације. Истичући да је један вид тог све већег процеса индивидуације пораст снаге личног ја, а да друга страна тог процеса води у све већу усамљеност, Фром закључује да је човјек својим цивилизацијским достигнућима само допринио повећању јаза између *слободе за* и *слободе од*.<sup>139</sup> Ваља напоменути да се слобода овдје не схвата као самовоља. Људска бића имају специфичну структуру те се стога могу развијати само у оквирима те структуре: „Слобода не значи слободу од свих

---

<sup>139</sup> Више о проблематици човјековог бјекства од слободе види у студији *Бекство од слободе* Ериха Фрома.



водећих принципа. Она значи слободу развитка према законима структуре људског постојања (аутономна ограничења). Она значи поковање законима који управљају оптималним људским развитком.“ (Fromm 1976: 93)

Хенријева одлука да је боље усмртити Исуса него му дозволити да наруши њихово царство оспјена и славе без одговорности има паралелу у Тешиневој бојазни да постмодерни човјек тежи да се отараси чак и памћења да је такав човјек икада постојао, као и у Хајдегеровој тези да човјек починио издају сакралне узвишености свог живота и да данас у *бивству заборав* више и не живи. Као и Шекспиров Ричард Трећи, и Хенри је „решен да завреди као хуља“ кад већ „није кадар да што завреди као љубавник.“ Економски и социјални интереси заузимају мјесто у првом плану, и могу се задовољити искључиво на уштрб моралног квалитета.

Цјелокупни Хенријев надахнути говор прожима један култ антиживота, кварења живота и демонска идеја да због тога ваља оптужити другога, самог себе сматрати жртвом, светити се због тога, али сакрити освету. Демонско се може препознати по фикс-идеји, плаховитости и стрци (Феликс, Хенри, Скип). Неспособан за однос *ја – ти*, демон нема своје *ти*. У својим унутарњим монолозима пере себе од својих самооптужби, дебатује, утврђује своју истину и све пребацује на друге. И на концу, боји се *свјетлости* (Ралф / Чарлс / Исус). Мада се духовни вођа Ралф / Чарлс / Исус никада физички не појављује на сцени, попут Бекетовог Годоа, он зрачи некаквом свјетлошћу која је свепрожимајућа. Феликс не успијева рационално објаснити Ралфово „емитовање“ овакве свјетлости као ни његову способност да се избави из затвора ходањем кроз зидове, и тврдоглаво одбија да у свему томе *види* еманацију духовности.

**Феликс:** У реду, Не схватам то! Да ли ти разумијеш компјутерски чип? Можеш ли ми објаснити струју? А ген? (...) Па шта ако он свијетли; то је једна *ствар* више, то је све. Али погледај га само, да ли си икада видео такву тоталну празнину на лицу једног човјека? (...) (Miller 2009: 144)

Очи у систему тамнице, у систему бордела, очи застрте велом, очи сломљене у лажи живота једва и да виде нешто друго до новац. Човјек (Феликс) не види ни најочигледније чињенице, јер његова лажна егзистенција аргіогі затамни његово виђење.

Лажна егзистенција мора и може да види само фалсификован свијет. Шта год да се појави из планинских села, чак и спаситељ, за Феликса је тек доказ шокантног пуког провинцијализма. Његова редовна путовања у Мајами – гдје иде код свог психоаналитичара, зубара, посјећује своје проститутке и своје америчке војне савјетнике, помажу му да остане у стању постојане индиферентности према свему ономе што се дешава у земљи којом управља. Када Хенри ламентира над чињеницом да је земља за коју су се некада обојица борили сада у стању распада, Феликс га прекида ријечима: „Слушај, након тридесетосмогодишњег грађанског рата шта си очекивао да ћеш наћи овдје, Шведску?“ (Miller 2009: 137) Након смрти своја два брата који су настрадали у борбама, Феликс је научио да игнорише мртве бебе на улицама, наркотизован терапијом такозване позитивне психологије, која је за Хециса исто што и еугеника за нацисте. Сврха такве психологије јесте парализовати критику и претворити своје поданике у ходајуће будале којима на челу пише: само се забављај, то јест *хљеба и игара*. Као хиперконзумента индустрије забаве Феликса интересују само најновији шопинг центри у граду и проститутке. Бела Хамваш каже да човјек, ако се забавља, расије себе и расијан је. Посљедица: не обраћа пажњу. Чак не може ни да се наспава. Стварност га се не дотиче, једино му је занимљива.

По природи утилитариста и себичњак, Ралфове натприродне способности Феликсу дјелују примамљиво јер у њима види потенцијални лијек за сопствену импотенцију. Темељна идеологија овдје је користољубље, еголатрија, бављење самим собом, које искључује љубав према другом, искључује дијете, жену, религију, умјетност и метафизику. Као што каже Хенри: „човјек мора научити да живи у врту својег ја.“ (Miller 2009: 184) Феликсов псеудоегзистенцију понајбоље дефинише термин *луцидност* чија је главна снага *инстинкт власти*. О луцидности Хамваш пише сљедеће: „Луцидност има само животну категорију, нема категорију духа, због тога није универзално хумана, због тога у њој нема женског ни дечјег, нити зреле страсти, и нема имагинације, маште, сна, уметности, нема у њој морала, и нарочито нема љубави.“ (Hamvaš 1994: 53)

Феликс је комично неспособан за оно што Тешићев јунак, Ал, каже када завршава своје спознајно путовање:

**Ал:** Вољети без користољубља/мотива је Умјетност. Таквој слободи слободан човјек треба да тежи. Вољети 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 нијесмо у потпуности изгубљени. (Tesich 1992: 92, 93)

Милер не објашњава зашто Хенри и Феликс воде толико различите животе према су дјетињство провели заједно. Међутим, оно што их недвосмислено повезује јесте изузетни империјалистички кредибилитет и педигре њихових породица. Хенри тврди да они „живе у овој земљи још од времена Конкистадора (...) Кортез је имао њемачког љекара.“ (Miller 2009: 153) Испоставља се да је и Хенријева кћи Цанин пошла стопама своје породице, боривши се за народ јер су и Хенри и Феликс некада били револуционари вођени марксистичким идејама. Док је Хенри искористио богатство и друштвене привилегије које је уживала фармацеутска фирма његове породице за живот посвијећен култури, едукацији и европској декаденцији, Феликс је и даље остао заточен у борби за остваривање моћничког карактера своје дјелатности, потпомогнуте од стране америчке владе. Једна од мета Милерове критике у овом комаду јесте подршка Владе САД-а тиранима налик Феликсу остварену путем активности СИА. Према Кристоферу Бигзбију, у једној ранијој верзији ове драме „СИА је врло брижљиво и редовно (чистила) владине зграде“, што је имало функцију „подсјетника на то гдје се моћ заиста налази.“ (Bigsby 2005: 425) У овом раном рукопису очито је да амерички крвави новац није долазио од измишљене фирме Томпсон, Вебер, Мекдин и Абрамовиц, већ од Батена, Дурстина и Озборна, компаније за коју је Милер током раног периода своје каријере писао радијске сценарије. Брус Бартон је био десничарски медијски тајкун који је, како Бигзби наглашава, „описао Христа као највећег оглашивача (*advertiser*) свога доба и свјетског највећег трговца.“ (Bigsby 2005: 425) Бела Хамваш у свом дјелу *Пут предака и пут богова* каже да је двадесетих година деветнаестог вијека насупрот љепоти искрсла корист чији је симбол новац. Ова тенденција је довела до скретања с пута богова (Христа) и тога да *sense of*

*prosperity* осјећање према вриједностима замјењује осјећањем према средствима прибављања:

И корист има места у људској заједници. Али је то место сасвим шесторазредно, и зависи од претходних. Не може се почети од користи. (...) Човек се не може претворити у произвођача (потрошача). Бог се не може некажњено претворити у банкара и министра финансија. (...) Економија у људском друштву није *prima causa*. (Хамваш 2009: 43)

Настало је доба *пропаганде*, појаве када није корисно оно што је лијепо, него треба да буде лијепо и оно се уљепшава што неко сматра корисним. Такође, као што Џефри Д. Мејсон у свом чланку наглашава, „Милер слиједи ток догађаја од 1950-их, када је Дом Комитета за неамеричке активности денунцирао пропаганду као средство дисидената, све до садашњег тренутка када пропаганда служи интересима елите моћника.“ (Mason 2003: 667)<sup>140</sup> У сваком случају, из Милеровог угла гледања, безобзирни и подмукли лични интерес представља фундаментални оквир оријентације и идеју водилу а моћ пропаганде је чврсто у рукама корумпираних олигарха. Из таквих загађених извора бије каљав поток, у којем само чудовишта могу да пливају.

Они Американци који су стварна пријетња како овом режиму тако и револуцији коју овај покушава сузбити у коначници нијесу агенти СИА, већ експерти за маркетинг и рекламу који рутински згрћу огроман новац рекламирајући и продајући Alka-Seltzer таблете. Милер ове Американце дијели у двије категорије: категорију извршног продуцента (Скип Чизборо) чије је задужење да уговори посао и прода производ, и категорију режисера (Емили Шапиро) која је дојурила авионом на мјесто догађаја без икаквог претходног знања о самом пројекту распећа и томе шта је њен задатак. Скип је безусловни приврженик система који је на власти, јер само тако може да се докопа користи, чинећи све што је у његовој моћи да снимање успије и отпочне на вријеме, све у оквиру предвиђеног буџета. Његов труд иде дотле да чак и пријети режисерки Емили да ће јој уништити професионалну каријеру бројним тужбама будући она одбија, више усљед

---

<sup>140</sup> Видјети: Jeffrey D. Mason, “Arthur Miller’s Ironic Resurrection”, у: *Theatre Journal*, Vol. 55, No. 4, *Theatre and Activism* (Dec., 2003), стр. 657-677.

физичког, а не моралног гнушања, да учествује у снимању током којег ће Ралф / Чарлс / Христ бити убијен:

**Емили:** Ечисон ми је рекао да дођем овдје и тачка! Није изговорио ријеч 'умријети'. Нико не умире у реклами! Да ли сте сви ви сишли с ума? (Miller 2009: 150)

Скип у том моменту прибјегава једној врсти здраворазумске декулпабилитације када каже:

**Скип:** Ми ћемо то само да снимамо, нећемо да починимо то убиство, побогу! (Miller 2009: 150)

Присталица медијске псеудологије категорично тврди и да ће снимање распећа довести до тога да сви на свијету прихвате смртну казну као нешто нормално.

**Скип:** Да сам моралиста чак бих ти и рекао да ти је дужност да ово снимаш! Заправо, ово би могло да оконча осуде смртне казне широм свијета (...). (Miller 2009: 151)

Снимаће распеће као што се снима документарни филм. Истовремено, Скип увијек има на уму осјетљиви сензибилитет муштерија и чињеницу да они плаћају ТВ претплату. Сходно томе, Скип истиче љепоту планина као савршену позадину за снимање, као пријатан оквир за распеће. Он се нада да ће захваљујући комерцијалној телевизији сви бити у прилици да гледају распеће из удобности својих домова, откривајући у томе (распећу) симболизам искупљења, а да при том уопште и не осјете забринутост због тортуре и егзекуције једног људског бића. Хенри би могао да заради големи новац од продаје љекова, новац који ће највјероватније утрошити не на побољшање услова живота сиромашних већ на куповину још једног у низу поклона (клавир) за своју жену. Чак се и ти исти сиромаси који пребивају у планинама надају да ће њихова имања бити одабрана као локација за спектакуларно распеће, све зарад изградње „можда чак и коцкарнице и забавног парка.“ У потпуности индиферентна за људску патњу, публика у театрима и испред телевизијских екрана, апатична и безлична маса посматрача, усавршава свој *воајерски менталитет*. Скип изнова и изнова понавља да његов задатак није да рекреира

Исусово распеће, позивајући се на традицију репрезентативне умјетности. Ралф / Чарлс, када буде разапет на крст, мора остати трансценденталан и без иједног знака патње, као што и задивљујући пејзаж, који Скип и Емили уподобљују ради продаје спортских рекреативних возила, мора бити у стању дјевичанске љепоте и без икаквих друмова.

Емили је цијели свој живот посветила лажи рекламирања и снимању бескрајних, понајвише посве измишљених, личних драма које су постале базични састојак ексклузивних вијести. Укратко, њена способност је да стварност претвори у умијеће сцене, да стварност саопштава дириговано.

**Скип:** Али твоја генијалност је у томе да све што снимаш претвориш у реалност, драга моја –

**Емили:** Моја генијалност је у томе да учиним да све изгледа лагодно лажно, Скипе. Ниједна агенција не жели стварно. Желите лажно распеће? – зовите мене. (Miller 2009: 152)

У другој сцени драме пародија добија на замаху када Скип и Емили почну дебатовати о томе да ли би требало наводном Сину Божијем дати љекове против болова док га буду разапињали, а да при том не изгледа пијано и тако увриједи религиозну и смјерну чељад из Канзаса. Скип предлаже аспирина и „тиленол ако је алергичан“, а одбија идеју да би га требало носити до крста будући да би то било доживљено као акт blasfemiје у САД-у. Емили, показујући саосјећајност и покушавајући да помогне изнуреном Ралфу, тражи од аморалног Скипа да доведе љекара. Скип, пак, одлучно одбија образлажући свој став да ни љекарска помоћ не долази у обзир јер је то патворење историјских података о распећу.

**Скип:** Жао ми је, али не можемо прекрајати историју! (...) Штавише, ја не желим да намећем америчку етику једном достојанственом страном народу. Овдје је обичај да се зликовци разапињу, и тачка. (Miller 2009: 156)

У Скиповом понашању препознајемо умртвљујући дух бирократије који је продро у сва подручја живота. Иако код Скипа има елемената садизма, то јест задовољства због владања над другим људским бићем, та садистичка црта тек је секундарна у односу према примарним елементима типа бирократе као што је Скип: непостојање људских реакција и обожавање правила. За њега не постоје људска бића као предмети емпатије и саосјећања.

Умјетност (у случају Емили Шапиро филмска умјетност) у пропаганди постаје слуга, и то служи користи. Стварно је надвладано симулираним и стварност људског живота је изгубљена, односно као што сматра Бодријар – телевизијско / филмско приказивање одређених догађаја суштински узрокује урушавање њихове појавности доводећи до „имплозије смисла.“ Бодријарова генијална запажања допуњује Хамвашева идеја да је прва лаж – *корист* учинила да нестане осјећање за вриједности и отвореност према лијепом и узвишеном, као и књижевност / умјетност која критикује живот: „да би неко умео да направи разлику између илузорне и фактичне стварности, потребна је критика; да би неко умео да направи разлику између неистине и истине, за то је потребно осећање за вредности; да би неко начинио разлику између манифестне и латентне историје, за то је потребан геније.“ (Хамваш 2009: 86) Нестала је критика живота, а геније је непрестано под цензуром и налази се у негативној ситуацији. Модерна држава је, каже Хамваш, „присиљена да развије дезинформативну дјелатност високог степена ради прикривања своје политичке неспособности.“ Дезинформативна дјелатност је постала толико систематична да је јавност преплављена прештимованим информацијама. Све у циљу да овлада човјеком здраве памети и претвори га у абнормалног:

Да би деморализовала човека није довољно да дезинформише јавно мњење у новинама и на радију и другде закључно са метеоролошким извештајем. Свет треба потпуно преобразити. То се и данас догађа. Систематску дезинформацију треба већ започети у основној школи. Модерна држава треба да посвети толику пажњу, бригу и трошак систематски изграђиваној лажи да све то превазилази њену моћ. Довољно је помислити само да, рецимо у педагогији, све наставне предмете треба изменити у интересу овог циља. Али ништа није важније до фалсификовати историју. О томе се брину целе научне

институције. Дете треба тако васпитавати да уопште и не дође до фактичких података и да нема искуства о стварности, чак да веродостојну информацију сматра злонамерном непријатељском пропагандом, а стварност застарелом и превазиђеном фикцијом. Модерна држава не живи од експлоатације рада народа нити од подмуклог терора, него у првом реду од дезинформисаног јавног мњења. (Hamvaš 1994: 22)

Да би се човјек ослободио сваке моралне одговорности нужно је континуирано и марљиво радити на подривању чињеничних истина. Хенри, коме је лаж постала систематична животна пракса, чак углађена и виртуозна техника, у једном моменту пропагира овакав став када доводи у питање причу о ропству Јевреја у Египту називајући је поетском конструкцијом, производом маште. На том трагу је и Христово постојање једна застарјела и превазиђена фикција. Стив Теших је упозоравао на овакву погубну праксу сматрајући да се као посљедица погрешне поставке егзистенције настала деформација нужно претворила у свеопшту дезинформацију. У писму за *New York Times* наглашава сљедеће:

Хана Арендт, експерт за тоталитарне режиме и тоталитарне начине размишљања, одавно нас је упозорила да може доћи доба када не само да ће се филозофске истине сматрати небитним, већ и чињеничне истине: имена и датуми, ко је шта и коме урадио, ко је био жртва а ко агресор више неће бити важно као чињеница и замијениће се мишљењима.

Чини се да смо доспјели у такво време и баш тако поступили и то не у некој тоталитарној држави већ у слободној држави са слободним медијима. Догађаји у свијету се више не просуђују на темељу снажних доказа или непристрасно. Чак и нормални новинарски стандарди покушавања, настојања да се дође до цјеловите приче, бивају одбачени као исувише тешки и досадни и превише захтјевни. Оно што је замијенило традицију трагања за истином, и филозофском и чињеничном, јесте нека врста претјераног поједностављивања, као из ТВ сапуница, на добре и лоше момке, достојне и недостојне жртве. Бавити се стварима на овај начин доводи до тога да се прави догађаји не рачунају ни за шта и да немају никакву суштинску важност у одлучивању ко је у праву а ко није у одређеном конфликту.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Видјети: Steve Tesich, "Consider the following", доступно преко: [www.srpska-mreza.com](http://www.srpska-mreza.com).



Тешићева проницљива запажања о укидању границе између истине и лажи темељно разрађује Хеџис у *Empire of Illusion*, гдје нуди анамнезу савремене Америке тврдећи да је смисао капитализма у способности лагања и манипулисања другима:

Било је још историјских раздобља с високим стопама неписмености и великим пропагандним кампањама. Но, сигурно још од времена фашистичке и совјетске диктатуре, те вјероватно сурове ауторитарне контроле што ју је Католичка црква завела у средњем вијеку, није се тако вјешто и безочно манипулисало самим садржајем информација. Пропаганда је постала замјена за идеје и идеологију. Знање се често брка са осјећајима која су у нама подстакнута. Комерцијални брендови бркају се с изражавањем индивидуалности. А у том вртоглавом урушавању вредносног система и писмености, на тако плодном тлу оних који не могу читати и оних који су престали читати, почиње сјетва из које ће никнути нови тоталитаризам. (Hedges 2009: 53)

Нови тоталитаризам о којем говори Хеџис јесте корпоративна држава чију тиранију аутор препознаје на сваком кораку, закључујући како у таквој форми уређења сигурносне службе цвјетају и доносе се закони типа „Патриота“ који људску слободу претвара у пуку фарсу. Услјед глорификовања похлепе и насиља и чињенице да је Америка највећи извозник оружја, не треба да чуди то што је стопа неписмености запањујућа, и што је морални нихилизам инфицирао и високошколске установе. Чак је и образовање које подстиче студенте на креативност и врлину жртвовано у фаустовском пакту.

Најбољу илустрацију претходно наведеног представља дијалог између Скипа и Хенрија:

Хенри: Интересује ли те историја? Или филозофија? Гдје си ишао у школу?

Скип: Студирао сам на Принстону. Али је моје поље интересовања био бизнис, право да ти кажем. Ни филозофија, ни култура, углавном тржиште.

Хенри: Аха, али поезија и тржиште имају доста тога заједничког, знаш.

Скип: *Поезија и тржиште!*

Хенри: Да, да. И поезија и тржиште су засновани на правилима која кажу да се успјешни никада не покоравaju. (Miller 2009: 171, 172)

Нема сумње да је тако. Гнусна је чињеница и обичај да тржиште одређује све вриједности, филозофија опстајања (монетарна економија) потисла је хероизам / племенитост (поезија, умјетност), то јест чак је и поезија претворена у привезак шоу-бизнису. Ову лекцију из монетарне економије, претходно детаљно очишћену од етичких конотација, усвојили су и Хенри и Скип, а особито Феликс. Та лекција поучава да се у животу ради о опстанку. Јачи преживљава. Оно што се рачуна је долазак до врха и останак на врху. Инстинкт опстанка искључив је према религиозном и етичком захтјеву „воли ближњег свог.“ Примордијално хумано држање, кажу Хамваш и Тешић, јесте *љубав*, док се данашње свеколико човјечанство изграђује на мисли о борби за опстанак. Какав сумрак ума. Отуда и не чуди то што грађански рат у фиктивној земљи из Милерове драме траје готово четрдесет година и што се радња Тешићеве драме *На отвореном друму* дешава у вријеме грађанског рата. Укинута је разлика и између рата и мира. Народ се налази између два пуча – један се догодио и пропао, други се припрема. Њихов живот је егзистирање у перманентном преврату, у стању перманентне опсаде.

## 6.2. „ЖИВИМО У ПАКЛУ“ – МИЛЕРОВА ПАРОДИЈА НА ПРОГРЕС И „ТРАГИЧНА ФАРСА“

*Вјерујем у Пакао. Дакле, у њему сам.*

— Рембо

*Сваки корак напред, сваки облик динамизма садржи нешто сатанско: „напредак“ је модерни еквивалент Пада, световна верзија проклетства.*

— *Пад у време*, Емил Сиоран

Наречену мисао из наслова изговара Хенри у тренутку када му се комерцијализација распећа чини све извјеснијом. Чак и сељаци који према Ралфу гаје страхопоштовање желе да профитирају од тог мегаспектакла, очекујући туристички бум и инвестиције у изградњу инфраструктуре. Фаустовски сентимент – “Why, this is hell, nor am I out of it,” што га изриче Марлоов Мефистофелес – најистинитија је и најпродорнија анализа савремене социоекономске етике друштва у Милеровом комаду.<sup>142</sup> Ове ријечи су у исти мах и свједочанство о Хенријевом очају и мјера његове неразборитости и недостатка воље, *губитка душе*. Милер у драми јасно предочава да живот не мора нужно бити такав. Ужасне патње што их подјармљени народ трпи у *Блузу за Месију* су апсурдне, не само зато што су гротескне и преувеличане, већ и зато што је таква патња непотребна. Након деценија револуције, 2 процента популације посједује 96 процената земље, а сељаци из планинских подручја и даље обољевају од паразитске болести шистозомијазе, услед чега дјечи страда јетра а коса им поприма наранцасту боју. Хенри је овом чињеницом згрожен док је Феликс сматра ирелевантном. Њихов дијалог с почетка драме комично је узнемирујући. Хенријева вожња кроз земљу са супругом пијанисткињом подсећа га оно што га је учинило револуционаром у младости. Хенријево присјећање буди у Феликсу осјећај носталгије али и распаљује порив за одбраном економије која је у

---

<sup>142</sup> Видјети: Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, scene 3, line 78.

интересу богаташа почев од ере такозване Реганомике па све до прве деценије XXI стољећа.

**Хенри:** Када смо стигли тамо, Феликсе ... свега сам се сјетио ... сјећаш ли се када смо били студенти и заједно пјешачили до тамо горе? Сјећаш ли се како смо се осјећали шокирано и згрожено због тога што су многа дјеца имала наранцасту косу ...

**Феликс** (*успомена на срећне дане, смије се задовољно*): Ах, да! Шистозомијаза ... паразита који је узрокују има води. Али је она практично безопасна, знаш.

**Хенри:** Не по дјecu. Та болест може уништити јетру код дјеце ...

**Феликс:** Па сад, то је помало ...

**Хенри** (*нагло*): Истина је, Феликсе! А симптом је наравно наранцаста коса.

**Феликс:** Шта хоћеш да кажеш?

**Хенри:** Шта хоћу да кажем! Феликсе, паразити у води у XXI стољећу је ... Боже мој, ти си на челу ове државе, зар не осјећаш ...?

**Феликс:** Неће да прокувају воду, шта ја ту могу! — Откуд сад одједном та прича о паразитима у води? Британци ће дефинитивно да изграде огромно складиште у луци, за име Бога!

**Хенри** (*узнемирен*): Складиште! Какве то везе има са ...

**Феликс:** Зато што ова земља почиње да напредује а ти још увијек причаш о тој паразитској болести! Увјеравам те, Хенри, никог у овој земљи уопште не интересује паразитска болест! (Miller 2009: 135, 136)

Овај разговор између карактерно различитих и огорчених рођака неодољиво подсјећа на расправу коју воде браћа Питер Стокман (градоначелник) и Томас Стокман (љекар) из Ибзеновог комада *Непријатељ народа* (1881), који је Милер адаптирао 1950. године и чија се пародична нота осјећа и у Милеровој драми из 2002. године. Наиме, Томас је открио да је вода у бањама које би требало да привуку богате туристе у њихов град загађена индустријским отпадом, али Питер наглашава да ће новац и вријеме које изискује рјешавање проблема загађености „убити“ туристичку сезону и прије него она започне. Сљедствено томе, Томасов научни извјештај мора бити избрисан, а јавни протести спријечени. Питер дјела у најбољем интересу града зато што, како тврди „без моралног ауторитета не може постојати ни власт“ (Ibsen 1999: 54), што је идеја која

прожима и Феликсову дикцију и понашање у *Блузу за Месију*. Томас, вођен моралним начелима и осјећањем за правду, одговара: „Тај извор воде је загађен, човјече. Обогаћујемо се продајући прљавштину и корупцију недужним људима!“ (Ibsen 1999: 58)

Загађење природе у драми *Непријатељ народа* су узроковали људи, и оно је природна посљедица индустријског развоја у XIX вијеку и у исти мах злокобно пророчанство о еколошкој катастрофи у XXI вијеку. Економско-еколошко-научна расправа између два брата, и даље изузетно актуелна у овом стољећу, бива претворена у убједљиву етичку дилему. Сукоб између два брата, подстакнут опречним професионалним убјеђењима, дјелује и комично на моменте, одишући ривалством из дјетињства и разликама у карактерним особинама. „Ти си попут човјека са аутоматизованим мозгом,“ подругљиво каже Питер (градоначелник) свом брату, „чим ти на ум падне нека идеја, без обзира на то колико је она идиотска, понашаш се као мјесечар и почнеш да пишеш памфлет о њој.“ (Ibsen 1999: 55). Опортунистички настројени Питер очито још од дјетињства гледа на свог млађег брата (неприлагодљивог интелектуалца) као на анти-ауторитарног чудака, ексцентрика, неспремног на компромис. Као што каже Хамваш: „Ако човек жели срећу, и напредак, да живи такозваним хармоничним животом, евентуално да прави каријеру, да стекне и мало имање, мора да се измири с конвенционалним системом лажи.“ (Hamvaš 1994: 184) Питер је поборник идеје да је опортунизам обавезан, лаж је не само допуштена него чак и пожељна у општем интересу.

С друге стране, Феликс свој презир према интелектуалцима исказује на сажетији и језгровитији начин: „Ма ко шиша интелектуалце!“ (Miller 2009: 131), каже он прије Хенријеве посјете. Паразитска болест *шистозомијаза* се може посматрати као природни феномен у Милеровој драми, али је недостатак воље да се она спријечи или контролише ствар еколошке политике, доказ поремећених вриједности и циљева којима тежи власт. У *Блузу за Месију*, дебата о социоекономском компромису између зарађивања новца и инфицирања грађана снажан је и убједљив подсјетник тога да су се политика и њен однос према угроженој животној средини мало или готово нимало нијесу промијенили у потоњих 60 или 140 година.

Феликсова отупјела неспособност да начини разлику између социјалних, политичких, економских и моралних приоритета даје драми комично-трагични тон. И сам

Милер је назвао Блуз за Месију „трагичном фарсом“ (Bigsby 2005: 433), што је сасвим одговарајућа квалификација у смислу Стајанове дефиниције *црне комедије* из касног XIX и раног XX вијека. Таква драма „може легитимно одбити да буде неуспјела трагедија или неуспјела комедија – зато што ефекат који жели постићи није ни трагичан нити комичан, и форме и конвенције којима се служи немају никакве везе са трагедијом или комедијом.“ (Styan 1981: 2)

Несвјестан социјалне трагедије којој кумује, Феликсова дјела нагињу ка концепту трагедије што Милер користи како би указао на редуktivну природу Феликсовог схватања саме трагедије. Он своју братаницу Цанин посматра као „грчку трагедију“ (Miller 2009: 133) зато што је она прелијепа дјевојка која је постала суицидна наркоманка, а не због њених тежњи да буде револуционарна Антигона која се сукобљава са тиранином Креонтом. Феликса фасцинира брзина којом је Цанин ударила о бетон када је скочивши са трећег спрата зграде покушала да се убије. „(...) мора да је ударила о тротоар брзином од 62 миље на сат“ (Miller 2009: 133), што је израчунао Феликсов зет, рачуновођа по занимању. Овакав пад се ни у ком случају не може подвести под категорију *трагичног пада у несрећу* о којем говори Аристотел у својој теорији трагедије. На Хенријеву опаску да он сада живи у Минхену и да држи предавања о трагедији, Феликс одговара: „Мој живот је трагедија, Хенри“ (2009:134), при том мислећи на своје кварне зубе и импотенцију, што опет није оно што Аристотел подразумева под појмом *трагична кривица*. Феликс можда интуитивно разумије да „револуционарно преиспитивање стабилног окружења представља оно што узнемирује,“ али је неспособан да спозна да „порив за слободом представља ону особину трагедије који надахњује.“<sup>143</sup> Иритантна социјалистичка револуција, из Феликсовог угла гледања, узрок је проблема загађености воде паразитима. „Слушај, након тридесетосмогодишњег грађанског рата шта си очекивао да ћеш наћи овдје, Шведску?“ (Miller 2009: 137) У овом контексту грчке трагедије, покушаног самоубиства, пропале револуције, пустошења животне средине, и Исусовог Другог доласка, Феликс постиђено и понизно признаје Хенрију: „Мој пас једноставно неће да лови“, алудирајући на своју импотенцију. (Miller 2009: 137)

---

<sup>143</sup> Видјети: Arthur Miller, “Tragedy and the Common Man“, доступно преко: <https://www.nplainfield.org/cms/lib5/NJ01000402/Centricity/Domain/444/tragedymillerandaristotle.pdf>

Након година отуђености од Цанин, Хенри напoкoн почиње да разумијева трагедију своје кћерке, јадикујући: „Изгубила је револуцију, Феликсе.“ (Miller 2009: 135); и он је прилично допринио њеном поразу, како политички тако и као отац. Овдје опет наилазимо на паралелу са Ибзеновим комадом *Непријатељ народа*. У Ибзеновој драми Томас Стокман брине о наслеђу / заоставштини својих синова, али овај лекар има зрео политички однос једино са својом кћерком Петром, наставницом и радикалним борцем за истину. Денунцирани као непријатељи народа, Томас Стокман и његова породица најприје одлучују да побјегну али се потом заклињу да ће остати у граду, гдје ће отац и кћерка отворити школу која ће образовати „слободне и независне људе, гладне истине“ а не људе који ће бити порески обвезници и претплатници пропагандних новина. (Ibsen 1999: 124) У *Блузу за Месију* током једног уздржаног али ганутљивог тренутка помирења са својим оцем, Цанин описује своје осјећање изневјерених нада. Попут Петре – која је у дидаскалијама Милерове адаптације (1950) Ибзеновог чувеног комада описана као „Ибзенова потентна и оштроумна нада у будућност – и вјероватно наша“ (Miller 1977: 30) – Цанин сматра свог оца (или га је барем некада сматрала) радикалном фигуром од ауторитета коју треба опонашати. Једне ноћи током силовите олује Хенри је ушао у собу младе Цанин и казао јој да је „одлучио да се отисне у планине и придружи се герилцима у борби против Феликса!“:

Цанин: Чинило се као да је нека свјетлост обасјавала твоју главу, тата. Био си попут планине (...) Коначно си био ријешен да учиниш нешто, напoкoн си одлучио да се успротивиш идиотима и бориш се против Феликса! А ја сам знала да ћу те слиједити ... и тамо горе у планинама наша сам те у твојем шатору са пушком у крилу како читаш Спинозу. (Miller 2009: 183)

Цанинино сјећање можемо одбацити као посустали облик Ибзенизма, као јадиковку зато што њен отац није успио да побије фашисте, усљед чега је она, разочарана, постала наркоманка. Међутим, каузалност и окривљавање овдје одјекују далеко слабије од помијешаних осјећања обећања и издаје, очајања и вјере, опроштаја и укора. Хенријев емотивни одговор – „Хероји никада више неће моћи мијењати свијет“ – не дјелује нимало убједљиво. (Miller 2009: 184) Он је буржоаски отпадак из револуције који слуша класичну

музику у свом луксузном мерцедесу и коме недостаје храбрости и воље да врати отету земљу обичном народу. У ширем контексту драме, његова идеја да је породица једина одржива вјера у постреволуционарном свијету – „Политика више не постоји, Цанин (...) Не постоји ништа, драга моја, осим породице, ако се то може назвати вјером.“ (Miller 2009: 183) – дјелује апсурдно. Чињенично стање у драми говори супротно – не постоји стабилна и функционална породица у *Блузу за Месују*. Хенри се давно развео од Цанинине мајке, а своју садашњу жену описује као неку врсту културног трофеја с којом дијели страст према умјетности, скупим аутомобилима и луксузним намјештајем. Феликс помиње свог зета али никада своју кћерку; он безочно вара своју жену, коју само једном помиње у комаду, нудећи јој развод не би ли оженио Емили Шапиро, и то не из љубави већ из пожуде.

Имајући у виду овакву породичну историју, Хенријева мисао о породици као посљедњем бедему и уточишту спрам краха политике тек је пука заблуда. Као несрећна и беспомоћна варијанта Ибзеновог Томаса Стокмана који је отјеловљење беспопштедне борбе за истину и правду против корупцијом и равнодушношћу умртвљеног друштва, фигуре вођене савјешћу која се с времена на вријеме појављује у Милеровој аутобиографији *Timebends: A Life* (1987) и у другим његовим комадима, Хенри Шулц представља травестију Ибзенових идеалиста и Милерових либералних хероја.

Америчка телевизијска екипа која долази да снима распеће – у првом реду режисерка Емили Шапиро и извршни продуцент Скип Чизборо – додатно доприносе деградирању и ерозији моралног, политичког и културног језика које су већ започели Феликс, Хенри и Цанин. Међу првим стварима које дознајемо о Емили јесте да је неудата и да је можда трудна али да не зна ко је отац дјетета. Сара, која је тон мајстор, такође је трудна али је удата и зна ко је отац њене бебе. Скип Чизборо нејасно алудира на жену (могуће љубавницу) од које се разводи; касније се хвали како су његови близанци уписани у матичну књигу рођених у Ендоверу, као да је то понајбоља мјера породичних вриједности. Овакав узнемирујући дискурс о породици представља неизбјежан елемент драме; као такав, он твори једну закулисну причу која повезује различите личне исповијести и историје поменутих ликова и противуријечи њиховим исказима о посвијећености социоекономској одговорности.



Обескоријењени и јалови, Милерови и Тешићеви ликови (Биф, Хепи, Феликс, Хенри, Емили, Скип, Адам, Алекс, Ал) оваплоћење су Шпенглеровог *последњег човјека* у чијем се бићу изгубио космички такт,

док напони његовог бића постају све опаснији. (...) Напон без космичког такта који му даје душу – значи прелаз у 'ништа'. А цивилизација је само напон. Умови свих цивилизованих људи од значаја, најзад су искључиво превладани изразом најсировијег напона. Интелигенција није ништа друго него способност за најнапетије разумевање. У свим културама овакви умови су тип њеног 'последњег човека'. (...) Интелигентна лица свих раса међусобно су слична. У њима је нестало обележје саме расе. (...) Интелектуални напон зна само за још један, специфично светско-градски облик одмора: *опустити се*, расејати се. Права игра, животна радост, задовољство, опојност, рођени су из космичког такта, а сада их у њиховој суштини људи више и не схватају. У свим светским градовима сви цивилизација поново се најинтензивнији практични мисаони рад замењује његовом супротношћу, свесним празним 'проводом', смењује се духовни напор телесним, спортским, смењује се телесни напор чулним напором 'задовољства' и духовним напором 'узбуђења' у коцки и клађењу, врши се смењивање чисте логике свакодневног рада свесно прихваћено мистиком. (...) Најзад, из чињенице да је биће све више обескорењено, а будност све напетија, произлази она појава која се у тишини одавно припремала и која се сад изненада појављује у пуној светлости историје – *јаловост цивилизованог човека*. Овде није реч о нечему што би могло да се схвати као свакодневни каузализет, отприлике физиолошки, што је, наравно, већ покушала модерна наука. Ту је у питању један потпуно *метафизички* преокрет према смрти. Последњи човек (...) неће више да живи; жели то као појединац, али не као тип, као маса. У том *целокупном* бићу гаси се и страх од смрти. (Шпенглер 2010: 443-445)

Шпенглер оштроумно показује да су интелигенција и јаловост модерног човјека интринзично повезани. Оно што је архаичног човјека испуњавало дубоким и необјашњивим страхом – помисао на изумирање породице и имена – изгубило је свој смисао у животу данашњег модерног човјека. Умјесто дјецe, брачни парови данас имају „душевне конфликте“, брак је занатски задатак примијењене умјетности и у њему је најважније „узајамно разумијевање“. Сасвим је свеједно да ли једна америчка дама налази довољно разлога да нема дјецe зато што неће да пропусти „*season*“, или једна Парижанка

зато што се боји да је не напусти љубавник, или ибзеновска јунакиња зато што припада „само себи“. Сви ти људи и припадају само себи – и сви су јалови. „Осећања о продужењу лозе нема“, вели Шпенглер, „не зато што је рађање постало немогуће, него зато што до крајности експонирана интелигенција не налази више разлога за своје постојање.“ (Шпенглер 2010: 445) Послије Ничеа и Шпенглера, Милер и Тешић су понудили најкарактеристичнију формулу за описивање савремене америчке историје – сумрак ума и губитак животног садржаја.

Но, вратимо се бесмисленом дијалогу јалових а високо култивисаних људи Емили и Скипа, духовних номада откинутих од земље усљед опсједнутости градом, свјетлуцањима у хиљаду боја, *taedium vitae*. Наиме, њих двоје се сјећају задивљујућих пејзажа само на основу производа за које су снимали рекламе. Ови јужноамерички обронци су

**Емили:** „апсолутно предивни. Каква чистота.

**Скип:** Доста налик Непалу – снимање рекламе за Ivory Soap.

**Емили:** Попут Кеније такође, можда ... Chevy Malibu.

**Скип:** Кавказ, такође.

**Емили:** Кавказ?

**Скип:** Head and Shoulders.“ (Miller 2009: 145)

Снимање распећа неће имати узнемирујући ефекат на јавни мир, сматра Скип, јер је „госпођица Шапиро већ подарила свијету неке од најоплемењујућих и најстимулативнијих комерцијалних слика.“ (Miller 2009: 145)

Цијели пројекат може помоћи Емили да напредује у каријери и Скип је охрабрује ријечима: „Погледај само ово! - када би снимала наспрам онаквог неба и оних божанствених планина (...).“ (Miller 2009: 152)

Оваква драмска техника не доприноси томе да се породични, етички и комерцијални дискурси супротстављају једни другима на начине који би били узнемирујући; напротив, она мијеша поменуте дискурсе и на тај начин брише било какве етичке или друге суштинске разлике међу њима. „Комерцијални продукт (омогућује

ликовима) да се сјете неког чуда природе; храњење мачке је уметнуто у расправу о саучесништву у убиству” (Bigsby 2005: 428).

Изразиту супротност свему томе представља Ралф, неописиви Месија који изненада и необјашњиво нестаје и тако избјегава сигурну смрт, који је својом љубављу нагнао убоге сељаке да опет засвирају музику на својим старим музичким инструментима, прокувавају воду, не загађују животну средину, и престану да силују своје кћерке. Како наводи његов ученик Стенли, који је оваплоћење духа из 1960-их, Ралфова порука је једноставна: „Па, знате (...) само немојте радити лоше ствари. Нарочито када знате да су лоше.“ (Miller 2009: 167) Једноставност Стенлијеве дикције поништава напрасити стил комуникације његових главних опонената, Генерала Феликса Бариоа и Скипа Чизбороа.

Страхујући да ће морати да отплати 75 милиона долара Чизборовој фирми, Феликс прибјегава коришћењу добро увјежбане технике безобзирног варања и лагања не би ли поново заточио Ралфа и усмртио га и тако дошао да насушног хљеба свог – новца:

**Феликс:** Говорим о новим хотелима, говорим о изградњи, говорим о инвестицијама”, Феликс покушава привољети Ралфа / Чарлија и наставља, „Стало ти је до људи? Сиђи да те разапнемо! (Miller 2009: 196)

Скип Чизборо се служи слаткорјечивом, сувопарно правном и подмукло сентименталном реториком:

**Скип:** Чарлсе? Једноставно мораш да се вратиш, нема ти друге. Подсјетићу те да је моја агенција потписала уговор са властима ове земље о снимању твог распећа и платили смо позамашну суму новца за права преноса. Да не помињем наше дионичаре, од којих су многи удовци и удовице и стари људи, који су поштено купили дионице наше компаније. Преклињем те као одговорна, саосјећајна особа – појави се и одслужи своју казну како закон налаже. Увјеравам те да ће ти апсолутно сви запослени у мојој компанији, од врха до дна, заувјек бити захвални и да ћемо оплакивати твоју смрт докле год смо живи. – Једна практична напомена: пошто ће сунце убрзо заћи, могу ли да те замолим да ми одговориш што прије. Много ти хвала. (Miller 2009: 194)

Скип говори језиком корпоративног манипулисања и када у том настојању омане, прибјегава језику права / закона.

Уистину, како Бигзби тврди, Милеров „слух за језик самовалидације“ јесте врло истанчан, као што је и његов смисао за апсурдну природу ријечи које се користе не да опишу стварност или се њоме озбиљно баве већ да је порекну.“ (Bigsby 2005: 428) У Феликсовом блебетању о напретку и демократији, обољела дјеца и мртве бебе нијесу вриједне помена, она остају невидљива усред надлазећег таласа нових међународних инвестиција у инфраструктуру и модерне и луксузне продавнице.

Овакво стање ствари несумњиво представља тријумф медија; није откривање реалности или њена дубинска анализа оно што Милер својом драмом настоји остварити, већ разобличавање и раскринкавање начина креирања лажне реалности, фикције, царства привида и опсјена. Као што каже Хамваш, „Диктатура се може остварити у друштвима ниског нивоа, у којима се не уме начинити разлика између стварности и система лажи.“ (Hamvaš 1994: 46)

Једна од најузнемирујућих реченица у драми је Скипово задрто убјеђење да он нема никакву моралну одговорност за политичку егзекуцију у чијем снимању учествује:

**Скип:** Ми снимамо чињеницу која већ постоји, господине Шулц, не стварамо је – ја не стварам ништа!“ (Miller 2009: 176)

Што ће рећи да се Скип дичи испразношћу и корумпираношћу своје професије. Ни Хенри се не може похвалити својом моралношћу. Његов надахнути говор о имагинативном бјекству из стварности подстакнут је више његовом склоношћу ка естетизацији неголи његовим стварним животним искуством. Он врло увјерљиво образлаже став да људи имају потребу да вјерују те стога учествују у фабриковању Ралфовог (Исусовог) Другог доласка. Ралф „засигурно постоји у уму крајње сиромашног сељака – он је спаситељ; његово распеће ће Генералу омогућити да учврсти поредак, тако да он мора постојати (...)“ Скип мора бити „посвијећен његовом (Ралфовом) постојању“ јер ће „његова егзекуција продати бројне скупе производе.“ (Miller 2009: 173)

Хенријев „свијет имагинације“, међутим, не одступа много од Скиповог комерцијалног кривотворења / фабриковања или Феликсовог утопизма. Хенри тврди да

„нико никада није изгубио ногу читајући о некој бици“, што је један од разлога што се Феликс одређује за распеће умјесто стријељања. „Људе убијају на телевизији на сваких десет минута; бенг-бенг, и људи падају као крушке, то је бесмислено. Али само ли разапнеш пар оваквих проклетника на крст, вјеруј ми да ће ово бити најмирнија земља на континенту и спремна за развој! Распеће увијек смирује ситуацију.“ (Miller 2009: 138, 139)

Феликс представља грубу карикатуру једне ироничне истине о којој Милер говори у књизи *On Politics and the Art of Acting* (2001), коју је написао у отприлике исто вријеме као и *Блуз за Месују*: „Ултимативни темељ политичке моћи (...) јесте воља и спремност вође да прибјегне насиљу у случају потребе“ (Miller 2001: 77). Стајући у одбрану овакве политичке моћи Хенри срозава и сужава властиту машту.

Према Милеровом схватању, ни у политици ни у филозофији већ у „театру-театру (човјек) може да каже истину а да при том никог не убије и чак може да расвијетли застрашујуће упорну и трајну дилему везану за то како бити вођа а не лагати превише.“ (Miller 2001: 82). Радња *Блуза за Месују* побија Хенријево теоретисање, отјеловљујући идеју о позоришној умјетности која извргава руглу морално и политичко патворење. У галерији ликова које можемо окарактерисати као „поштене / искрене варалице“ режисерка Емили Шапиро се морално котира мало боље у односу на Скипа, Феликса или Хенрија. Емилина стратегија спречавања распећа показује се као дјелотворнија у односу на самодеструктивни неуспјех Џанин, неуспјеле револуционарке која је покушала самоубиство и којој је нови живот својом љубављу и надом удахнуо управо Чарлс / Ралф. Емилин живот је емоционални хаос, који ситуација са распећем само погоршава. Самокритичност, што је особина коју Скип нема, омогућује Емили да са жаљењем призна да „моја генијалност је у томе да учиним да све изгледа лагодно лажно“ и да призор „неког ко стварно умире током снимања би истопило моје очи.“ Ово јесу хиперболичне тврдње. Међутим, она ће снимати распеће ако буде морала да спаси своју каријеру, и спремна је чак водити љубав са Феликсом. „Страшно много је занима“ како „Моћници (...) воде љубав.“ (Miller 2009: 179) Сцена гдје она вечера и испија вино са Феликсом представља травестију романтичних вечера на исти начин на који претходна сцена представља травестију пословних ручкова, као што и још једна ранија сцена представља травестију полицијског испитивања. Умјетнички, сама сцена је дивна: „*Мрак. Мјесечина. Палма. (...) свијећњак на столу. (...) Музика; чују се звуци гитаре у даљини и пјевачи како*

пјевају серенаде.“ (Miller 2009: 176, 177) Међутим, око њих се налазе „војници који чуће, с пушкама на готовс“ (*Ибид.*), стварајући на тај начин визуалну дисонанцу. Разговор је опет прожет тривијалношћу: „мале ствари могу понекад бити боље од великих ствари“, каже Феликс у одбрану укуса локалних јастога и свог препорођеног ега и самопоуздања.

Током сцене вечере дикција лебди између лицемјерних еуфемизама, поп психологије, и „њежних“ излива комично-пародичне пожуде. Феликс усплахирено истиче да је Емили призор „величанственији од (...) шест планина и једног водопада.“ Његов језик постаје све више ласцивнији, „када замишљам себе како водим љубав с тобом (...) као да чујем хор како пјева“, што је исповијест коју Емили сматра „дивном.“ „Развешћу се“, горљиво ће Феликс, али овај његов занос узнемирује Емили која му на то одговара: „О не, не смијеш то учинити! (...) Мислим, ти си Католик, зар не?“ Феликс се потом почиње служити низом поређења попут: „Експлодирала си ми у глави попут гранате!“ Ума и душе оживљених освјежавајућим „лахором“ који му је удахнула Емили, Феликс се отискује у едиповски свијет снова. Намјерава да одведе Емили у свој „најбољи дом“, кућу своје мајке, у коју није крочио од своје седме године. Емили се у исти мах колеба и повинује, умањујући интензитет његове егзалтираности предлогом да пођу у планине како би „посјетили једно од оних забитих села гдје људи толико воле тог Ралфа“. Она можда искрено жели „закорачити у тај свијет препун љубави“, али је то њено осјећање у контрадикцији са Феликсовом ласцивношћу и њеним солипсизмом, као и са визуелном туробношћу саме сцене. Љубавници, држећи се за руке, ужурбано одлазе у пратњи наоружаних војника који „гледају на све стране у потрази за убицама.“ Бркање љубави и секса неминовно доводи до каљања у људској љубави, подједнако и у мушкарцу и у жени. Нијесмо залуд западноевропско-амерички дух назвали фаустовским. Фауст је још увијек симбол: маг (Феликс) који се продаје злу да би се, подмлађен, бацио на чулне чари сирене (Емили). То је прави западњачки човјек – чист титански секс, који у другом полу види само уживање и плијен. Хамваш наводи да *Библија* каже да је Адам, прије појаве Еве, живио с Лилит, која је била бајна неман, и даље појашњава:

Може се поставити питање ко је идеал мушкарца: Лилит, сирена, заводница, чије је биће обезнањеност, вртоглавица, опојност, узбудљивост, очаравање, опсењеност – она је бајна. (Хамваш 2012а: 186)

У Феликсовим очима Емили и не значи ништа друго до симбол чулног уживања. Сјетимо се само његове фасцинације проституткама. Жена, очито, служи само зато да би се похарала њена тјелесна драж, затим може ићи у манастир (Хамлет) или у тамницу (Фауст). Жена (Емили) постала је пука роба у рукама бласфемиста, и најирационалнија дивота свијета загњурена је у канализацију, и размјењује се за ситнину на пијаци гдје врви од мува.

У савременој политици и бизнису суштина је у самом језику, сматра Милер. Исто важи и за драму *Блуз за Месију*. „Једна лаж праћена низом других лажи, што све звучи дивно. (Лаж) звуче апсолутно истинито и у томе је суштина.“<sup>144</sup> Хрпа лажи која се прогресивно увећава креира лажне реалности односно *шум* који је препрека за обавијештеност о правој, истинској стварности. Међу савременим филозофима који наглашавају савременост ове теме истиче се Бела Хамваш који лаж сматра *онтолошком корупцијом*. Опстанак теорије информација која је човјеку омогућавала да препозна, докучи и раскринка лаж сада је доведена у питање.

Информација поседује егзистенцијалну последицу, било каква да јој је егзактна објективна тврдња. Оно што информише, оно и трансформише. Информација иде у смеру стварности, дезинформација у смеру забуне.

Лаж је намерно погрешна информација која доводи до заблуде. Она се може изразити у формули исто као информација. Основа успостављања формуле јесте да је база информације (...) потпуно сазнање стварности, база лажи је досезање потпуне неинформисаности.

Веродостојна информација трансформише на тај начин што сазнајем више о стварности, лаж трансформише на тај начин што мање сазнајем од стварности.

Скривени аксиом теорије информација јесте да постоји несумњива чињеница. У оном случају ако - као што каже Ниче - нема чињенице, само интерпретација постоји, теорија пада. (Hamvaš 1994: 21)

---

<sup>144</sup> Видјети: Christopher Bigsby, "A Final Conversation with Arthur Miller," *The Arthur Miller Journal*, Vol. 1: No. 1 (Spring 2006), 61-77.

Будући да је савремено доба доба процвата лажи, лаж је постала дубља и погубнија, и самим тим деликатнија у формулацијама, нарочито у политици и бизнису, и она „разара личност“, тврди Хамваш. Свјетску ситуацију (као и ситуацију у Милеровој драми) понајбоље описује теорија која у своје средиште поставља могућност узајамне повезаности *лажи, насиља и израбљивања*. „Безусловна последица сваке лажи јесте експлоатација и насиље“, наглашава Хамваш и додаје да „онај ко лаже, у њему живи инстинкт разбојника, и скривени је убица.“ (Хамваш 1994: 41) Наведена теорија се може примијенити на анализу Милеровог Феликса из *Блуза за Месију*, диктатора који је „нижи од издајника, лажљив као мучки убица“ и који „на упућено питање не одговара личним бићем, него увежбаним фразама своје идеологије. Диктатор не чује шта му се говори, чак не чује ништа друго изван непрекидног клопарања својих фикс-идеја и живи у аутоматском понављању својих формула лажи.“ (Хамваш 1994: 45)

Сократ и Конфуције су тврдили да сва човјекова невоља потиче отуд што су ријечи изгубиле своје изворно значење. У *Новом Завету* Сотона је приказан као „отац лажи.“ Буда је подучавао да лаж не само да деградира лажова већ и девастира атмосферу повјерења у друштву. За разлику од Исуса који је учио да се истина увијек мора говорити и да је лаж гријех и да се сукобљава са моралним законима, његови сљедбеници овај етички захтјев не поштују и настављају слиједити пут Сотонин. Овакве забране у директној су спречи са појмом *савјести*, са идејом да је лагање погрешно зато што је грешно, не само зато што крши одређене норме или правила. У условима савременог живота, сматра социолог Георг Зимел, лаж постаје нешто далеко деструктивније него икада раније, нешто што подрива и доводи у питање саме основе нашег живота. Кант је писао да лаж увијек шкоди другоме, ако не неком посебном човјеку онда шкоди човјечанству уопште јер уништава сам извор закона.

Тешићева кованица „ера пост-истине“ представља директну потврду важности овог проблема. Инспириран Тешићем Ралф Киз је написао студију *Ера пост-истине* о неумољивој и широко распрострањеној пракси лагања у савременом свијету. Под појмом *пост-истина* Киз подразумијева стање у којем људи злонамјерно искривљују чињеничне истине а да при том не осјећају грижу савјести. „Пост-истинитост“, каже Киз, „егзистира у етичкој зони сумрака. Она нам омогућава да лажемо а да себе не сматрамо неискреним. Када наше понашање дође у сукоб са нашим вриједностима, оно што ћемо сасвим извјесно



учинити јесте поновно конципирање наших вриједности.“ (Keyes 2004: 13) Оно што нарочито забрињава Киза јесте одсуство праксе стигматизације и критике лажи / лагања и све распрострањеније прихватање чињенице да се може лагати некажњено. Киз држи да је очити узрок пораста стопе лагања које све више поприма епидемијске размјере у моралном суноврату наше цивилизације. Утолико горе што не само да је човјеку дозвољено саморазвијање и практиковање ове способности, него он у заједници добија и потпору за своју дјелатност бездушног лагања. Гледано из ове перспективе, наш морални компас се разбио у парампарчад. Дошло је до слабљења наше способности разликовања доброг од лошег. Савјест је застарјела категорија. Ками је казао да смо раније били принуђени да живимо без милости, док је данас питање како да живимо без истине. На мјесто вјере данас је већ ступио цинизам. „Деценије официјелних лажи о Вијетнаму, Вотергејту, Ирангејту и Ираку“, тврди Киз, довеле су до моралне обамрлости америчке нације. “Лажови се осјећају мање кривим када су њихове мете обезличене или у потпуности анонимне,“ додаје Киз. (Keyes 2004: 41)

Успон неискренности која је пропорционално сразмјерна моралној пропасти као и језику који рефлектује посрнуће вриједности драматизује и Милер. Тривијализовани језик ликова у *Блузу за Месију* огледа се у њиховој површној и неозбиљној опсервацији обичних ствари и догађаја. Лицемјерни језик и дјеловање моћи закупљали су Милерову пажњу нарочито крајем XIX и почетком XX вијека. У својој књизи *On Politics and the Art of Acting* Милер каже да „Исус није могао побиједити Хитлерову Њемачку или Јапанско царство и натјерати их на капитулацију.“ (Miller 2001: 80) Отпор злу захтијева практичну моћ а не само идеализам, племенитост и вјеру, што представља идеју која стоји у основи *Блуза за Месију*. Милер је упоредио двосмисленост присутну у драми са говором америчког председника Џорџа В. Буша којим је он бранио своју политику очувања животне средине. Током путовања у државу Мејн, Буш је хвалио побољшани квалитет ваздуха, не наводећи да су томе допринијели стандарди Агенције за заштиту животне средине, и не признајући да је његова администрација кршила те исте стандарде поменуте Агенције. (Bigsby, “Final Conversation” 73-74). Милерово помињање председника Буша навело нас је да о *Блузу за Месију* промишљамо као о пројекту проблематизовања питања која су мотивисала Милера да 1950. године адаптира Ибзену комично-јетку мелодраму.

Милер је 1989. године примијетио да је Old Vic<sup>145</sup> продукција *Непријатеља народа* доказ тога да су се Ибзенова упозорења о проблемима животне средине показала као застрашујуће пророчка, иако је у средишту његове драме више била тема „сламања дисидентског духа“ неголи „загађивање пијаће воде.“<sup>146</sup> Ови проблеми добијају још више на тежини у *Блузу за Месију*, обзиром на деценије политичког понора и еколошке деградације. Као предсказање о еколошкој катастрофи, *Непријатељ народа* је одјекнуо далеко снажније 1989. године него 1950. године када је Ибзенов комад Милер адаптирао у политичку параболу.

У *Блузу за Месију* затрована природа је упрегнута у сврху рекламирања и продаје разноразних производа – „Какво плаветнило! Каква наранџаста боја! Какве планине! – узвици су из репертоара ионако осиромашене лексике режисерке Емили. Комично-застрашујући приказ револуционарног жара, похлепе и нужности с краја драме окреће наглавачке наивни идеализам с њеног почетка. Осим што представља пародију на политичко патворење, корпоративну етику и сексуалну импотентност, *Блуз за Месију* је и бритка критика либералног активизма, што је било једно од обиљежја Милерових ранијих комада. Отуда и не чуди чињеница да су критичари овој драми приписивали атрибут циничности, усљед тога што своје ликове лишава могућности самопожртвовања, одбија да се експлицитно посвети политици активизма, што све представља инверзију моралне позиције из ранијег доба Милеровог стваралаштва; штавише, *Блуз за Месију* подрива чак и наду у обећани апокалиптични крај. Ако је *Непријатељ народа* предмет пародије, да се закључити да је претварање Питера Стокмана у импотентног женскароша и фашисту, а Томаса и Петре Стокман у разочаране постреволуционаре крајње цинично.

Тематски, *Блуз за Месију* представља дубинско истраживање о заблудама о тријумфу капитализма. У једном свом есеју о Ибзену из 1990-их, Милер наглашава како Ибзенова драмска логика у нашем постмодерном добу може дјеловати помало несавремено, обзиром на све догађаје који су обиљежили другу половину XX стољећа. Осим Холокауста, пита се он, зар нисмо свједоци имплодирања Совјетског Савеза, тог најрационалнијег друштва које се урушило само од себе, попут какве преваре или фарсе?

---

<sup>145</sup> Театар у Великој Британији.

<sup>146</sup> Видјети: Arthur Miller, “Ibsen’s Warning,” у: *Echoes Down the Corridor: Collected Essays, 1944-2000*, ed. Steven Centola, New York, Viking, 2000, стр. 220-21.

Док је оно што је преостало стари, хаотични, ирационални капитализам?<sup>147</sup> Хамваш у капитализму заснованом на сцијентизму види демонску анархију тврдећи да је капитализам у савремени живот увео најпрефињенију, најорганизованију и теоретски најзаснованију „административну експлоатацију која по бешчашћу чак и не личи ни на један робовски предиод за који историја зна.“ (Hamvaš 1994: 74)

Говорећи о историји као борби за опстанак и модерној економији која је „под знаком владавине ствари“ Хамваш класификује три степена владавине ствари, од који је потоњи – капитализам – најпогубнији и најперфиднији управо зато што је научно заснован и заштићен законом:

Три степена владавине ствари:

први је просто разбојништво и отимачина, оборити, одузети;

други, удруживати се и штитећи се међусобно, задржавајући одређен спољни привид, различитим захватима плашити људе и доћи до шићара;

трећи, организовано, с државним апаратом, под заштитом закона, силом власти пљачкати.

Претходни степен у односу на степен који следи невин је и примитиван и наиван. Циљ одмах пада у очи и због тога је нецивилизован. У одређеном смислу поштеније је некога клепити и опљачкати него пословним триковима га непрекидно цедити, а опет поштеније је држање фабриканата и акционарског друштва насупрот експлоатацији државног терора. Претходно је незграпније, али отвореније понашање, управо зато што је слабије, изгледа поштеније и у сваком случају симпатичније.

Потоњи степени пак у односу на претходне промишљенији су, организованији, финији. Такав је демократски капитализам у односу на друмско разбојништво, и чудовишна држава у односу на демократску банку или на индустријско предузеће. Чудовишна држава већ је идеолошки заштићена, изграђена на сложеној псеудологији, с организованом полицијом и доушницима, с привидом парламентарне законитости, под заштитом изгласаних закона и наредби. Виши степен разбојништва у односу према нижем административан је и бирократски, теоријски оправдан, чак је и научно образложен.

Модерна економија, од отприлике три хиљаде година, под знаком је владавине ствари. Да би се демонска карактеристика економије затамнила и сакрио корумпирани појам власништва, тежња је следећа: прибављање власништва на нижем степену је пљачка, на

---

<sup>147</sup> Видјети: Arthur Miller, "Ibsen and the drama of today," у: *The Cambridge Companion to Ibsen*, ed. James McFarlane, Cambridge, UK, Cambridge UP, 1994, стр. 227-32.

средњем степену је пословни профит, на вишем пак званична експлоатација – све се то жели одвојити од своје анархичне суштине и претворити у дјелатност злочиначког удружења које је заштићено влашћу, чак законом. (Hamvaš 1994: 74)

Стилски гледано, Милеровој драми савршено пристаје Марксов коментар о историји која се понавља: „Хегел напомиње негдје да се све најважније чињенице и личности у свјетској историји дешавају двапут. Заборавио је да дода: први пут као трагедија, други пут као фарса.“ (Marx 1959: 320). Ни Ибзен ни Милер нијесу били сигурни да ли је драма о Питеру Стокману била комедија или трагедија; као трагична фарса, комад *Блуз за Месију*, осликавајући обресе археологије душе савремене америчке индивидуе, засигурно се не може сврстати ни у категорију праве комедије нити праве трагедије.

### 6.3. МОТИВ ИСУСОВОГ ДРУГОГ ДОЛАСКА

*Чиме ћете из ове модерне демократије удовољити захтјевима своје душе?*

*Равелитајн, Сол Белоу*

Генерална тенденција књижевности двадесетог и почетка двадесет првог вијека јесте дочаравање амбивалентности и мучног осјећања напуштености праћених менталним сликама о пустоши и човјечанству које чека на Годоа који не долази. Нема сумње да „флуидни“ (пост)модерни живот карактеришу деперсонализација, дехуманизација и експлоатација. Чак је и религија, Бог (Исус) сведен на ствар којом се манипулише и која се користи како би служила егоистичним и, у крајњој линији, самоубилачким циљевима напредне западне културе која, кроз убијање Бога (Исуса), тј. гашење базичних инстинката за љубав, дијелење и солидарност у сваком људском бићу, настоји потврдити своју слободу да чини злодјела, подјармљује технолошки назадније и компромитује потенцијале људске природе истовремено се безочно заклинајући именом Христовим. Врли модерни хришћански свијет у коме су потенцијални носиоци хуманости рођени и у којем се развијају показао се и још увијек се показује као далеко вјештији у сасијецању крила него у подстицању потенцијалних летача да рашире крила и креативно се и квалитативно уздигну, како је то још на почетку XX стољећа пророчки примјетио Џојсов Стивен Дедал.

У овом поглављу дисертације покушаћемо да објаснимо како се послје бројних драматизација разних аспеката савременог живота и текуће политике Америке у другој половини двадесетог вијека, о чему је било ријечи у пређашњим поглављима дисертације, фокус у Тешићевим и Милеровим дјелима помјерио на хришћанску митологију – то јест како је текст о савременом животу нашао контекст који га најбоље објашњава у обради теме Исусовог повратка. Тешић и Милер на прелазу у XXI посежу за алегоријом о Исусу, послје бројних дјела у којима су критички пратили развој савременог америчког друштва без искорака из конвенција реалистичног приказивања. Мотив Исусовог поновног доласка

јавља се код поменутих аутора као фаза у развоју њиховог 'историјског чула', о којем Т. С. Елиот говори као предуслову сваке велике умјетности.

Важно је напоменути да Тешић и Милер о Исусу не пишу као вјерници већ као поштоваоци цјелокупне људске традиције која заговара мир, братство и солидарност, у којој је Исус један од великих узора и учитеља. Уз огромну дозу ироније, мотив из драме коју је Тешић објавио 1992. Милер 2002. године ставља у контекст ситуације која се у глобализованом свијету (и Америци која диктира глобализацију) стално погоршава. Кризу западне културе и цивилизације Милер и Тешић приписују процесима којима се модерни човек своди на биће чија се божанска/духовна суштина помрачује под притиском непрестане промоције материјалне концепције успеха. Пут до материјалног богатства све неизбјежније прати све веће морално и духовно осиромашење.

Отуда се да закључити да мотив Исусовог Другог доласка собом носи моралне импликације и свједочи о деструктивним педагошким и религијским праксама и моралним метаморфозама на којим се темељи савремена патријархална цивилизација која настоји обрисати, путем догматских и спекулативних тумачења Исусове личности иза којих стоје политички мотиви, сваки траг сна о Исусу и његовом јеванђељу љубави. Обрађени мотив у овим комадима врши и изразито субверзивну функцију будући да омогућује овим ауторима да, с једне стране, најснажније осуде антихришћанске тенденције које се скривају иза лица модерне науке и новоевропског хришћанства које воде издаји „моралног закона у нама“, а са друге стране, афирмишући основна етичка полазишта радикалног хуманизма као глобалне филозофије која наглашава јединство људске расе, борбу за људску личност и могућност човјека да развије властите способности и постигне унутарњи склад и оствари мирољубиви свијет, укажу на могућност позитивног актуелизовања творачког потенцијала слободе у сваком људском бићу, што је срж учења Сократа, Христа, Пелагија, Канта и других великих учитеља. Будући да су Тешић и Милер пред крај својих живота крајње критички процјењивали америчку друштвену стварност кроз оптику хришћанске етике, у том погледу ваља разумјети њихово инкорпорирање мотива о Исусовом Другом доласку у драмама *На отвореном друму* и *Блуз за Месију*. Мисао која Милерове и Тешићеве идеје додатно приближава јесте то да политика мора бити мјерена мјерилима етике и да истина, апсолутна истина мора бити у животу и

политици изнад свега. Међутим, у начину на који ова двојица стваралаца разрађују мотив о Исусовом Другом доласку постоје извјесне разлике на које ћемо у даљем тексту указати.

Исусов повратак у драми *На отвореном друму* инспирисан је поглављем о „Великом инквизитору“ из романа *Браћа Карамазови*, али и Толстојем, који је последице размишљања о рату изнијетим у роману *Рат и Мир*, написао књигу *Бог је у вама*. Тешићеве драме, посебно оне које се баве ратним темама, утемељене су у Толстојевим ставовима из ове књиге, који су инспирисали и Гандијев пацифизам. Лик Исусов у Тешићевом комаду појављује се као архетип људског цјеловитог бивства, као пупчана врпца што везује архетип цјеловитости са „ја“ као аутономним средиштем човјекова свјесног бића, чије кидање или занемаривање осујећује развој човјекове личности. Иронијски контекст Тешићеве драме сликовито говори о кидању те врпце, о *дисоцијацији сензибилитета*, превласти материјалног над духовним у савременом добу, у којем су братоубилачки ратови, а обије драме драматизују свијет у којем букте грађански ратови, логична екстензија егзистенције оптерећене насиљем и отуђеношћу.

Чињеница да Тешићеве ликови Ал и Анђео одлучно одбијају монахову наредбу да убију Исуса, то јест пра-лик божанског и стваралачког начела у себи, цјеловитост херојске личности која је човјеков идеал, потврда су Тешићеве вјере у идеју да се у човјеку може угушити све осим потребе за апсолутним, која би надживјела и разарања храмова, па чак и ишчезавање религије на Земљи. Личност је у својој бити непокорна и непослушна, она је супротстављање. Посљедњи чин двојице ликова директна је потврда снаге њиховог карактера (који је повезан с личношћу) која се огледа у њиховом овладавању собом, у побједи над ропством околном свијету, у одрицању од поробљавајућих заповијести свијета. Иако брутално кажњени због непокорности они сматрају да, иако осуђени на смрт распећем, нијесу изгубљени. „Звјездано небо изнад мене и морални закон у мени“, Ал цитира Канта, тиме потврђујући да се у њима збила дубока унутрашња револуција у егзистенцијалном а не историјском времену. Личност се кује кроз избор, који је борба, сукоб са злом у себи и око себе.

Човјек се налази у ропству које често и не примјећује, понекад га чак и воли. Али, човјек исто тако тежи ослобођењу. Тешић сматра да човјек свој пад у ропство може побиједити не само кајањем и искупљивањем грехова, него и активирањем свих својих

творачких снага. Тек онда када човјек учини оно за шта је позван – вели Тешић – биће други долазак Христов ново небо и нова земља, односно биће царство слободе. Слобода је тешка ствар, ламентирају Тешићеви ликови, лакше је остати у ропству. Ал и Анђео завршавају своје спознајно путовање увјерењем да је *љубав пут реализације личности*, да постојање личности претпоставља надличне вриједности, то јест да нема човјекове личности уколико нема бића које стоји изнад њега (Исуса). Тешићеви ликови заузимају позицију антрополошког оптимизма и својом љубављу према слободи, тежњи за ослобођењем свједоче да је у човјеку духовно начело независно од свијета и недетерминисано свијетом.

Инспирисан Толстојем који је указивао на изворно учење Јеванђеља, и Тешић кроз своје ликове проговара да се не смије супротстављати злу. Одлучити се за стратегију „терором против терора“ је штетно, јер присиљава зло на одбрану и тиме ојачава његову позицију.

Бела Хамваш се слаже са Мартином Бубером који тврди да интензитет човјековог живота има три ступња. „Први је кад неко живи у кругу непосредног објављења. Тако су живели Буда и Мухамед и Бал Шем Тов. То је мит. Легенда је слабија. Човек не живи у свету објављења, него у успомени на њега. Трећи ступањ је сумња, заборав, критика, порицање.“ (Hamvaš 1994: 200) Под непосредним објављењем овдје подразумијевамо вјеродостојан живот за који се Тешићеви ликови на крају драме опредјељују без обзира на погубне посљедице које такав морални избор собом носи. Интензитет живота Милерових ликова одговара трећем ступњу: сумњи, забораву, критици, порицању. Феликс најприје сумња у Ралфово божанско поријекло и сматра да му је задужење, као и Великом инквизитору, да се умијеша тамо гдје се појави свјетлост (истина) и да је угаси. Отуда Феликса можемо посматрати као производ тоталитарног апарата који је реализовао такав систем који је кроз историју унапријед спречавао појаву свјетлости и чак проналазио формуле за прослављање мрака и ропства. Филозоф-купохолик Хенри пориче Исусово постојање, сматрајући га поетским конструктом, фикцијом. Из тог разлога сматрамо да је Милеров тон у *Блузу за Месију* изразито песимистички. У страху од истине, Милерови ликови одбацују, критикују, поричу и желе заборавити Исуса, остајући притом у стању ропства које је увијек негирање истине. *Блузом за Месију* Милер драматизује могућност да човјек постмодерног доба није спреман за спасење. Првобитно желећи да га разапну и од



његове смрти профитирају, сви ликови драме на крају моле Ралфа/Чарлса да оде и да се не враћа; они стоје пред трансцендентним али су неспособни за трансцендирање. Исусов Други долазак непожељан је и немогућ у свијету у којем је човјекова *личност*, која је етичка и духовна категорија, претворена у ствар, објект, безличну стихију. Такво преобраћање, сматра руски филозоф Берђајев, значи смрт. У сукобљавању моћи и надличних, виших вриједности, тврди Берђајев, „више вредности у свету показују се слабијим од нижих, више вредности се упињу, ниже тријумфују. Полицајац, наредник, банкар и шпекулант, јачи су од песника и филозофа. У свету објеката материја је јача од Бога. Син Божији је био разапет. Сократ је био отрован. Пророци су били каменовани.“ (Berđajev 1991: 75) Ралф/Чарлс – револуционар и творац нове мисли и новог живота утемељеног на слободи, љубави и жртви бива угњетаван, умало разапет и на крају прогнан. Тријумфовали су господари и робови – Феликс, Хенри, Скип, Емили, Цанин и други. Трансцендентно и нада у искупљење не само да су одсутни из таквог свијета већ бивају негирани и одбачени. Ови људи се свјесно одричу слободе личности, неспремни су за самоостварење својих личности које претпоставља сукобљавање и непристајање на конформизам са свијетом, борбу против поробљавајућег друштвеног уређења базираног на теорији која не нуди *ништа сем ега*. Као што каже Берђајев,

пристајање на ропство умањује бол, и човек лако на то пристаје. Пристајање на ропство умањује бол, непристајање увећава бол. Бол у људском свету је рађање личности, њена борба за свој лик. Већ индивидуалност у живом свету боли. Слобода рађа страдање. Може се умањити страдање, одрицањем слободе. Достојанство човека, то јест личности, то јест слободе претпоставља пристајање на бол, способност да се преживи бол. (Berđajev 1991: 44)

Одбацивањем и прогањањем Исуса Милерови ликови лишвају себе слободе савјести и просуђивања, разликовања добра и зла, истине и лажи, стварности и привида. Радикална промјена, некада схватана као морални императив, сада бива претворена у пуку химеру. Неравноправност и патња не бивају разријешени ангажованом савјешћу већ погоршани анархичним насиљем и самољубљем. С једне стране се налази побуњени човјек (Ралф) изнурен апсурдношћу система у којем је приморан да учествује. С друге стране су они (Феликс, Хенри, Скип, Емили) паралисани сумњом у себе, загњурени у

сопствени еготизам, отуђујући се од стварности тренутним задовољствима или сновима сатканим од похлепе. Стварно, у међувремену, бива прерађено у форму забаве, живот претворен у животни стил, бол максимално ублажен, патња приказана као производ који је комерцијализован и претворен у масовно тржиште.

Осим борбе између резигнираности и ангажовања, стварности и њеног привида, *Блуз за Месују* драматизује и сукоб између разума и романтизма, од којих ниједан не даје одговор на људске истинске потребе. Разум није окончао сиромаштво нити омогућио да правда завлада. Хенри окреће леђа разуму и покушава се опробати у романтизму и мистицизму, и на крају доспијева до цинизма. Доба вјере (The Age of Faith), Доба Разума (The Age of Reason) и Доба револуције (The Age of Revolution) извргли су се у еру којом суверено влада идеологија личног интереса.

*Блуз за Месују* није само текст о Америци или некој далекој земљи што се полагамо али сигурно стропоштава из једне форме репресије у другу, из стања грађанског рата прелази у фазу милитаристичке диктатуре и криминала, гдје је све дозвољено, чак и антропофагија. Као и сваки блуз, овај комад је ламент над патњом; он је текст о болу, који је захватио како лични тако и јавни живот, драма о губитку смисла и вапајем за смислом, свједочанство о Америци као пуком агрегату појединаца, сметлишту гдје се окупља оно што је другдје одбачено, посвијећено потрошњи – једном ријечју, о мјесту гдје нема културе. Упркос хуморичности, драма казује о загушењу, кварењу и коначном краху људских веза, повременим издајама, језику бесмисла, похлепи прерушеној у принцип. Питање које Милерова драма поставља јесте с којом трансцедентном/надличном идејом човјек дочекује сваки нови дан, односно је ли сама идеја трансцедентног/надличног остала саставни дио историје и традиције у које човјек више не вјерује. Ралф на крају драме одлази односно бива отјеран а с њим нестаје и спасоносна свјетлост, то јест нада и вјера. Прошлост/традиција се немилосрдно, систематски уништава, чинећи спасавање нада немогућим о тренутка када се „поједници сведу на пуки низ тренутних искустава која не остављају трага, или прије чији траг је омражен као ирационалан, површан и 'превлдан' у правом смислу ријечи.“ (Adorno, Horkheimer 1979: 15). Сведени на такав начин, појединци засигурно неће тражити безбједност у нади – то јест у идеји која тек треба да буде консолидована у реалности. Као што је Пјер Бурдије незаборавно запазио, људи који не посједују ни дјелић контроле над својом садашњицом – а већина ликова из Милерове

драме, као што смо видјели, изгледа има тек магловиту слику о томе шта носи садашњост, нијесу у стању да смогну храброст која је потребна да би се будућност контролисала. Стање несигурности, као што би Бурдије рекао, „чини читаву будућност неизвјесном (...) а посебно обезвређује онај минимум наде у будућност против које човјек треба да се буну.“ (Bourdieu 1998: 96, 97)

*Блуз за Месију* је такође и јетка сатира, најпотпунија и најпрецизнија пародија друштва испражњеног од вриједности и неспособног да разлучи стварност од опсијене. Ријеч је о свијету који се више не надањује вјером у Бога, у којем је чак и логика неважећа, неважећи је чак и морал, чак су неважећи и закони органског живота, опстајава само материјализам. „Свијет жели да буде преварен“, каже Адорно, ког цитира Бауман наводећи да његова директна пресуда подсјећа на коментар „Фојтвангерове тужне приче о Одисеју и свињама или, с тим у вези, приче Ериха Фрома о 'бјекству од слободе', али као архетип свих тих прича, Платонова меланхолична спекулисања о трагичној судбини филозофа који настоје да подијеле с онима у пећини добре вијести донијете из сунцем обасјаног свијета.“ (Bauman 2009: 168, 169)

Устукнувши пред неуспјелом утопијом, одбијајући стратегију друштвеног ангажовања, Милерови смушени ликови траже склониште у разоноди, која је расијаност и небрига, испаравање у празнини. Сол Белоу овакву расијаност и разоноду назива „моронским инферном“, што је врло упечатљив опис свијета који је изгубио ослонац и везу са стварношћу. Мисао Сола Белоуа изванредно допуњује запажање Беле Хамваша да је свијет изгубио „своје обележје дома и човек овде може да борави без озбиљних заједничких веза само као посматрач, и оно што се овде збива може сматрати тек као етнолошку егзотичност, што може бити чудно и занимљиво у одређеном погледу, али је заправо потпуно безначајно.“ (Hamvaš 1994: 15)

Остаје питање да ли ишта може преживјети у свијету унутар којег је све могуће и ништа није нужно, у свијету у којем, чини се, нема разлога зашто свето и профано не би били сједињени, зашто се не би цјелокупно човјеково искуство и доживљаји претворили у бизнис којем ваља одредити цијену и од којег ваља потом профитирати. Другим ријечима, да ли је искупљење и даље доступно човјеку и ако јесте, да ли је он у стању прихватити га?

Милер је на ово питање на извјестан начин већ одговорио рекавши: „Претпостављам да на неки начин (...) ова драма говори о некаквој чежњи за избављењем из ове суморне фрустрације у којој сви ми живимо, након што је умрла обећана *стварна* револуција (...) која се родила након Другог свјетског рата и побједи над фашизмом.“ (Bigsby 2005: 435) И у овом комаду, смјештеном у XXI вијек, Милера прогања, чини се, помисао да се урушио један идеализам који је некада обећавао секуларно спасење, идеализам који су људи издали и који је за собом оставио цинизам, што је посљедично инфицирало људске ионако „крхке“ везе, социјалну организацију и саму умјетност.

Када је Милер написао свој комад, капитализам је био (и даље је) на врхунцу своје моћи, а капитализам је несумњиво крајњи облик прагматизма. Вриједности не потичу од Бога или просвијећене радничке класе већ их диктира безлично тржиште, нови вид Дарвинизма, природна селекција током које се идеје, вриједности и принципи оцјењују спрам њихове употребне вриједности. Будући да је тржиште свјетских размјера слика доминира. Наступило је мрачно ново доба изопаченог романтизма, доба сензације, вријеме осјећања зачуђености и то не пред непознатим већ у потпуности огољеним и демистификованим. То је свијет гдје нема тајни и интимности које нијесу подвргнуте темељном разоткривању и претворене у робу која се може откупити за грош. Данас су чак и човјекови генетски кодови подвргнути контролисању, манипулисању и чак намијењени за продају на тржишту – што је ултимативни, апсолутни и апокалиптични тријумф капитализма. Питање није више *зашто?* већ *зашто да не?*

Артур Милер је одрастао и формирао се као драмски умјетник у једном идеолошком добу. На прелазу у XXI вијек нашао се у свијету у којем нико више не вјерује у идеологије док је религија постала извор насиља. Говорећи о религији 2002. године, Милер каже: „Често помислим да су и посљедњи остаци религије нестали. Неко је просуо некакву кисјелину на цијелу ту ствар и уништио је. Нестала је. Ако читате роман из XIX вијека, било романе Достојевског или романе из француске или британске књижевности, из дубина тих романа одзвања глас *Библије*, дух трансцендентног духа. Оно што данас имамо јесте дух трулежи, опасност од пропасти и нестанка, осјећања да је све ово неумољиво и неминовно. Тај дух је на помолу.“ (Bigsby 2005: 435) Недвосмислено је да се осјећа истинитост Шпенглерове злокобне визије о пропасти Запада у Милеровој драми

гдје новац и моћ постају примарни циљеви и жеље, што Шпенглер у свом капиталном дјелу види као финалну фазу у животу цивилизације.

Што више човјек клизи у трећи хришћански миленијум, утолико се више чини да религија постаје све више средство терора. Постоји ли, дакле, и даље искупљење и уколико постоји, гдје је нови Месија? Да ли је човјек приморан да измисли новог бога како би почео вјеровати у правду чије је он оваплоћење? Или би ваљало одбацити идеју која би омогућила поновно успостављање везе између дјелања и посљедица, нелагодног осјећања кривице и неопходног осјећања одговорности? Сиромашнији постају сваким даном све сиромашнији, док богати слажу пару на пару. Јаз између њих постаје све дубљи. У *Блузу за Месију* нико више и не мари за живот те он бива замијењен стилем живота. Од вјере се зазира као од какве болештине. Свијет, немајући ослонац у духовним и хуманистичким вриједностима, незадрживо тоне у бездан. Доминирају новац, дрога, незајажљива амбиција и прагматизам. Слобода се изродила у пуку самовољу пошто се више не живи у смислу одговорности, хтијење је замијенило моралну обавезу; вољу за смисао, коју Виктор Франкл сматра најважнијим предметом интереса сваког човјека и истинским одразом човјекове хуманости, потиснула је воља за моћи. Савјест је такође застарјела јер је примарни циљ прилагођавање поретку владавине ствари. О разарајућим посљедицама таквог покоравања и функцији савјести која стоји у опозицији према прилагођавању систему лажи, Хамваш говори сљедећим ријечима:

Ако неко социјално напредује и економски се уздиже, савест га обично не теши. Савест је специфична мономанија. Човек би рекао да је она у тачној опозицији према свету. Није прагматична, поготово није материјалистичка, а поврх свега све то уопште не крије. Нема у њој опортунизма, није ни реална, ни мало није реалполитичка, чак толико да то већ није ни трезвено. Њен тактички осећај је ништаван, благостање много не поштује, да се слава и не помиње. Савест се никада не прилагођава, не може се ни принудити на прилагођавање, и ако се човек прилагођава, савест се у сваком случају супротставља. Ко се покори, нема добру савест. То је сигурно. Лоша савест је у првом реду приватна ствар. Човек је принуђен да самог себе оправдава пред својом савешћу. Треба да износи аргументе за своје прилагођавање и самог себе да одбрани насупрот својој савести. Ако се прилагођавање и даље наставља, продубљава се дијалектичко држање заузето према савести, и човеку је неопходна систематска одбрана. У почетку је било довољно ако је човек изнео изговоре о

преживљавању. Касније се пак морао позивати на породицу. На концу почиње да изграђује такозвани поглед на свет. У многим случајевима постаје религиозан. Поредак ствари је такав да човек не само што лаже, него поврх тога мора и да докаже како је он у праву (...) Ко се покори, он прилагођавањем одустаје од свога бића и на концу га губи. (Намваš 1994: 9)

Религија бива или компромитована или подешена тако да служи свему само не снажењу човјекове личности и духа. Болест редукционизма проширила се и на умјетност, која је и сама у служби духа који нико више не поштује. Како вели Виктор Франкл, редукционизам је нихилизам данашњице будући да заговара неко „ништа-осим, ништавило у условном смислу“ (...) сматрајући човјека „тек рачунаром или 'голим мајмуном“ чије вриједности представљају само реакцијске облике и механизме одбране. (Frankl 1987: 53) Редукционизам који тврди да смисао и сврха не постоје, како каже Гете, размишља попут човјека који „би се бавио само органским постојањем људске расе“:

*Ко нешто живо хоће да како ваља схвати,  
Дух најприје из тога мора истјерати.  
У руци тада он дјелове има,  
Ал' духовне, ах! везе нема међу њима  
Encheiresis naturae хемија зове то,  
При том сама се себи руга несвјесно.*

Гете, *Фауст*

Мистериозна фигура у *Блузу за Месију* Ралф/Чарлс (Исус), исијава бљештаву свјетлост у коју нико не жели да се загледа. Он је оваплоћење савјести (и љубави која иде паралелно с њом) као органа смисла, која је „глас трансценденције.“ (в. Франкл, Бог којег нисмо свјесни) Као такав он се мора негирати и одбацити у име материјализма и личног интереса јер је савјест оно пред чим је човјек одговоран и зато што „савјест стоји у оштрој противности са свим циљевима који се човјеку пружају у име материјализма.“ (в. Frankl 2001: 33)

Протагониста романа *Равелштајн* Сола Белоуа, универзитетски професор политичке филозофије Ејб Равелштајн је, како наратор каже, „тјерао студенте да устану и расправљају, изазивао их на двобој, испитивао, пунио им главу. Није питао: „Гдје ћете провести вјечност?“, као што то раде пророци смака свијета него: „Чиме ћете из ове модерне демократије удовољити захтјевима своје душе?““ Наратор даље наставља: „Опсесивно је био свјестан шта значи бити потопљен својим омашкама или грешкама. Али прије него што би потонуо, описао би вам Платонову пећину. Причао би вам о вашој души, већ лакој, која нестаје све брже.“ (Belou 2001: 19, 20)

Питања што опсесивно заокупљају професора Равелштајна притискају и свијест Артура Милера, драмског ствараоца који такође у *Блузу за Месију* алудира на Платонову причу о пећини, забринут неспособношћу постмодерног човјека да начини разлику између стварности и привида. Наиме, у Платоновој *Држави*, Сократ људе приказује као заточенике у мрачној пећини, везане и присиљене да гледају зид на којем се пројектују слике које они сматрају живим бићима и које су за њих једина стварност. Слобода за човјека значи ослобађање од стега, конвенција грађанског друштва, напуштање пећине и излазак у спољашњи свијет гдје сунце обасјава бића која се ту показују каква одиста јесу. Промишљање ових бића истовремено је слобода, истина и највеће задовољство. Сократова парабола хоће да каже да полазимо од обмана, или митова, али да је уз помоћ разума могуће узвинути се до неконвенционалног свијета, до природе, суштине ствари, до истине, помјерити се од таме ка свјетлости. Како нам вели Платон, Сократ је био оптужен за неопштовање богова које држава поштује. Догађаји у Сократовом животу заједно са проблемима с којима се суочавао представљају оно с чим филозоф/умјетник/драмски стваралац/писац мора да се суочи. Платонова *Одбрана* казује да су прави политички проблем за филозофа богови. Постаје јасно да слике на зиду пећине, око којих људи не трпе спорење, представљају државне богове.

Бела Хамваш тврди да је мит о Великом инквизитору застарио и да је наступило доба професионалног злочинца, чији је симбол Феликс, који поступа према диктату тријаде псеудоегзистенције – лаж, насиље и експлоатација. Професионални злочинац је „уверен да је у праву када отера Спаситеља са земље. Истина му смета јер је „узвишена, једнодушна, чиста, права. Она бескрајно отежава живот, нарочито делатност вођа.“ Некада се човјек бунио због тога што је Спаситељ прогањан и убијан, као биће које

изазива само тешкоће с којима се данашњи човјек тешко може носити. Данас човјек само „ћути и жмирка“ јер вјерује да је исправно то што се Спаситељ увијек шаље назад. Хамваш поентира ријечима:

Док је требало да посматра протеривање истине, човек је шкргутао зубима, очајавао је над беспомоћношћу истине, али ако се и бесно бунио, остао је човек. Сада када Великог инквизитора/професионалног злочинца признаје као легитимног владара света, макар и прећутно, мора да хода четвороношке. (Намваš 1994: 18)

Милер се слаже са проницљивим опсервацијама Мартина Хајдегера да се савремени човјек већ налази иза кризе. Као да је неки очигледно судбоносни догађај све порушио, и почев од тада ситуација је постала безнадежна. Умјесто драме дошао је скандал, а у скандалу човјек не пропада, него се упрља.



## 7. ЗАКЉУЧАК

*Једина важна ствар када будемо одлазили, биће трагови љубави што ћемо их оставити за собом.*

— Алберт Швајцер

Предмет изучавања дисертације насловљене „Сумрак америчког ума у драмама *На отвореном друму* Стива Тешића и *Блуз за Месију* Артура Милера“ била је херменеутичка анализа двије драме савремених америчких драмских стваралаца: *На отвореном друму* (1992) Стива Тешића и *Блуз за Месију* (2002) Артура Милера. Током истраживања дисертација је теоријски објаснила какви су разлози, последице бројних драматизација разних аспеката савременог живота и текуће политике Америке у другој половини двадесетог вијека, навели двојицу великана америчке драмске сцене да на прелазу у XXI вијек напишу драме о моралном пропадању и сумраку *америчког капиталистичког друштва усмјереног на моћ* и његовој ултимативној филозофији *аутоматског напретка и борбе за опстанак*, која је потисла хероизам и племенитост у међуљудским односима, а људе рециклирала у потрошаче и чељад попут оних из Платонове пећине који опсјене држе за истинску и једину стварност. Крајњи циљ сценариста и режисера такве културне драме јесте *размонтирано заједништво, ентропија* која, како смо већ истакли, није само пропадање енергије, већ и *обезврјеђивање живота, врлине, истине* и *злоупотреба љубави*. Мелвилова прича о капетану Ахабу, чији су проклетство и мржња отишли тако далеко да је изгубио контролу над собом услед суманутог ослонца на моћ те постао потпуно опсједнут бићем које га је осакатило, кључна је парабола у интерпретацији судбине модерног западњачког човјека. Ахаб чак одбацује компас и секстант на врхунцу лова, што је несумњива антиципација одбацивања редовних инструмената интелигенције од стране модерног човјека Запада. Штавише, капетан Ахаб својом манијакалном вољом за моћ, на сличан се начин одриче и унутарње промјене која је могла спасити брод и посаду, оглушивши се на молбе које му с љубављу упућује тријезни Старбак ријечима, а Пип, од страха ужаснуто дијете и један примитивни Африканац својим кретањем.

Тешић и Милер показују у својим комадима да је западно човјечанство још увијек посвијећено језивом лову који описује Мелвил, омамљено пустоловином, трагајући за нафтом и китовом машћу, подбадано охолошћу, и поврх свега освајањем моћи које искључује љубав. Али, оно се такође почело свјесно суочавати с могућношћу тоталног уништења, што га могу изазвати капетани који данас заповиједају бродом.

Својим комадима наши аутори су такође показали да савремена америчка индивидуа живи у вријеме које, слиједећи Арентову и преко ње Бертолда Брехта, можемо у правом смислу назвати „мрачним временом“. Овако Арентова деконструише природу и поријекло њиховог мрака:

У функцији је јавног домена да баца свијетло на људске дјелатности обезбјеђењем простора за појаве, у којем људи могу ријечима и на дјелу, у добру и у злу, показати ко су и шта могу урадити. Онда је дошао мрак који је прогутао то свијетло „јазом кредибилности“ и „невидљивом владом“, језиком који не открива оно што јесте већ то гура под тепих, путем подстицаја, моралних или других да се под изговором поштовања старих истина, свака истина деградира у безначајну тривијалност. (Arendt 1983: viii)

И потом овако описује посљедице:

Јавни домен је изгубио моћ освјетљавања која је првобитно била дио његове природе. Све више и више људи из земаља Запада, који је од пропасти античког свијета сматрао слободу од политике једном од основних слобода, користи ту слободу и повлачи се из свијета и својих обавеза у њему (...) Но, са сваким таквим повлачењем долази до губитка у свијету који је готово очигледан: оно што се губи, а обично је незамјењиво, јесте посредство између појединца и осталих чланова друштва. (Arendt 1983: 4-5)

На тај се начин повлачење из политике и јавног домена, по ријечима Хане Арент, претвара у „основни став савременог појединца, који, отуђивши се од свијета, може истински открити себе само у приватности и интимности сусрета очи у очи.“ (Arendt 1983: 24)

Такође смо дошли и до закључка, промишљањем ставова наших драматичара, да ни у једном раздобљу америчке историје америчка се демократија није суочила с тако

реалном опасношћу или могућношћу појаве тоталитаризма. Амерички сан, амерички начин живота, ствар је прошлости. Потрошачка култура, култура илузије и такозвана *celebrity* култура узимају свој данак. Будућност америчка суморна је и отужна, како то сликовито предочавају Милер и Тешић. Многи субверзивни ствараоци попут Тешића и Милера осјетили су и видјели каква времена надлазе. Филозофи попут Ничеа, Хајдегера и Хамваша, политички филозофи Теодор Адорно, Хана Арент, писци попут Ноама Чомског, Курта Вонегата, Сола Белоуа, Емеа Сезера, социолози Зигмунт Бауман и Алан Блум, те активисти као што су Нил Постман упозоравали су западњачког човјека да се запутио стазама сулудости. У годинама непосредно послије Другог свјетског рата, претходна генерација препознала је деструктивну моћ корпоративне државе. Књиге попут *Пропаст Запада* Освалда Шпенглера, Хакслијевог *Врлог новог свијета*, Орвеловог романа *1984.*, Де Ружмонове *Западне пустоловине човјека*, потом *Забављајући се до смрти* Нила Постмана и *Иронија америчке историје* теолога Рајнхолда Нибура показале су се пророчанским. Ова се генерација писаца сјећа свега што се изгубило, нестало. Видјели су како нестају и уништавају се праве, изворне вриједности. Култура коју су настојали одбранити углавном је разорена и избрисана. Током тог пропадања, амерички медији и универзитети, ти изданци корпоративне и масовне културе, показали су се интелектуално и морално бескорисним. Нијесу зауставили то урушавање, истребљивање смисла. Америчка се индивидуа, што нарочито драматизује Милер у *Блузу за Месију*, није приклонила мудрости тих критичара, већ је пригрлила становиште како је свака промјена извјесни облик напретка. Као што каже Феликс Барио, пустолов примамљен освајањем, „Наше достојанство је модернизација.“ (Miller 2009: 144) Милер и Тешић показују како су империјализам и демократија неспојиви. Огромна финансијска средства намијењена остваривању империјалне владавине значе да демократија неизбежно вене и умире и претвара се у изврнути тоталитаризам. Наиме, у оба комада Милер и Тешић дочаравају грубости изврнутог тоталитаризма. Да појаснимо - за разлику од класичног тоталитаризма, изврнути тоталитаризам се не врти око неког одређеног демагога или харизматичног вође. Свој израз налази у анонимности корпоративне државе. Тешићев монах који убија Христа само је пуста марионета анонимне власти која стоји иза њега а коју он ословљава са „Ћесар.“ Милеров Феликс Барио, вођа војне хунте која тлачи народ сиромашне и еколошком катаклизмом разорене јужноамеричке државе, извршава наредбе

кључних анонимних конфигурација моћи и власти из САД-а, о чему и сам Феликс неувијено свједочи у комаду. Дисертација је показала како изврнути тоталитаризам о којем пишу наши аутори, потрошачка култура и удобни животни стандард, у спрези са големом индустријом забаве која нуди спектакле и привлачну разоноду, држи људска бића у стању политичке пасивности. Ликови у поменутиим комадима – Феликс Барио, Хенри Шулц, Емили Шапиро, Скип Чизборо (*Блуз за Месују*), Ал и Анђео (*На отвореном друму*) отјеловљење су интелектуално-политичко-психолошких проблема савременог америчког друштва. Они симболизују крајњи облик духовног вртлога који је покренут губитком додира с другим људским бићима и с природним поретком ствари. Тешић и Милер настоје својим комадима показати да је очита црта савременог доба *разлагање јединства односно личности*, које ће на дуже стазе коначно довести до *психичке ентропије*. Подводне струје које колају свијетом какав је амерички – у којем су људи сведени на објекте, у којем не постоје неке више вриједности, у којем се урушавају национални митови – изазивају жудњу за уништењем и моралним потонућем у хедонизам и колективну лудост од које појединца хвата вртоглавица. По нашој планети разбацане су рушевине некада моћних а давно пропалих цивилизација – Египат, Персија, мајанска царства, Рим, Византија, Отоманско и Кинеско царство. Нијесу сва нестала због истовјетних разлога. Кинеско царство се, на примјер, никада није суочило с пријетњом опустошених и пресахлих природних ресурса или природне катастрофе као узрока пропадања животне средине. Међутим, сваким је од њих у одређеном тренутку завладала пропала и корумпирана елита. Расипајући ресурсе и пљачкајући државу, та елита више није могла подстицати унутрашњу оданост и кохезију. Та су царства умрла у моралном смислу. Исто важи и за америчку империју. Потонули у оргијању удовољавањима властитим слабостима и склоностима (Феликс Барио не може да живи без својих проститутки, бркајући титански секс с љубављу), припадници елита своје су емоционалне животе, као и животе грађана, запустили и препустили се лажном сјају, узбуђењима, спектаклима, и тако постали апатични у политичком смислу и напосљетку се сломили. Што је стварност страшнија, то распамећена руља жели што мање да зна и слуша о њој, и утолико више бива заокупљена прљавштинама псеудо-догађања о раскидима и ломовима међу учесницима *reality* програма, трачевима и тривијалностима. То су, несумњиво, простачки испразни карневали умируће цивилизације.

Кризу моралног, културног, социјалног и политичког хабитуса модерног човјека, наши аутори виде као посљедицу дезорјентисаног историјског хода духа, који је у одређеном тренутку скренуо с праве путање. Отуда много историје у њиховим драмама, чији су ликови постављени у задате просторно-историјске оквире.

Пропадање америчког царства и сумрак америчког ума почели су давно прије садашњег урушавања привреде, или пак ратова у Авганистану, Ираку, бомбардовања босанских Срба и касније Југославије (Србије). Почело је још прије првог Заливског рата или Роналда Регана, знао је то добро Тешић. Почело је с америчким преласком од „царства производње“ ка „царству потрошње“, свјестан је тога био Милер и своје увиде драматизовао у *Смрти трговачког путника*, као и Фиццералд прије њега, написавши *Великог Гетсбија*. Сада је дошло вријеме да се подмире рачуни, ђаво је дошао по своје. Најопаснији непријатељи Америке нијесу исламски радикали, већ первертирана идеологија капитализма слободног тржишта и глобализације. Они су поставили динамит под темеље америчког друштва. У томе Милер и Тешић препознају ђаволове прсте и резултате америчког потписивања уговора с њим, уговора који се изнова и изнова крвљу потписује и плаћа. Резултат свих тих кретања јесте гнусоба опустошења – антихристовска егзистенција – владавина безвриједности, повређивање живота, стварање кривице постојања – коначни израз егоцентризма, које Милер и Тешић драматизују путем мотива Христовог другог доласка. Наиме, у свом поновном доласку на Земљу Христ бива поново убијен (*На отвореном друму*), односно распет и потом прогнан (*Блуз за Месију*).

Милерово и Тешићево истраживање суштинског проблема човјека савременог доба односи се на питање о томе како људска бића могу живјети и осмишљавати сопствену егзистенцију уколико Бога нема; на питања о томе како живјети са таквим сазнањем, како измјерити и усмјерити сопствену егзистенцију, дјелање, осјећање, жељу, мотивацију без овог компаса. Можемо помислити да је овдје на дјелу застарјела историјска криза, али нас Тешићеви и Милерови комади опомињу да проблеми бивства, метафизичка питања о Богу, о души, о добру и злу, о свјетском поретку, о смислу живота нијесу празна питања суре теорије, већ посједују најживљу, непосредну реалност. Дисертација је такође показала да се Милер и Тешић увелико наслањају на традицију стваралаца који су ова вјечна питања вазда стављали на дневни ред. Упорјеђујући Тешићеву драму са Достојевском „Легендом о Великом инквизитору“, увидјели смо да ликови

Достојевсковог романа *Браћа Карамазови*, обузети питањима о Богу, о души, нијесу утваре из прошлости – они су уистину наши савременици; њихова душевна криза истовјетна је са моралним проблемом човјека данашњице. Суочени са доминацијом чисто научног погледа на свијет у XIX, XX и XXI вијеку, Достојевски, Милер и Тешић генијално оцртавају болне недоумице људске душе: сукоб између поноса и љубави, реалност људске патње и зла у свијету и бескрајну сложеност људске мотивације. Проучавајући Достојевског, Толстоја, Милера и Тешића, пред нама искрсавају неколика питања: Ко убија Бога/Христа? Чини ли то људска жеља? Да ли то чини рационалистички дух модерне цивилизације, та заоставштина из времена Просвјетитељства која се у *Браћи Карамазовима* појављује као нешто ригидно, стерилно и у неку руку зло? Да ли је распеће само догађај из свете прошлости, или се оно догађа свакодневно у међуљудским односима? Према Достојевском, Милеру и Тешићу, убијање Христа (Бога) није нужно теолошко. Христ је убијен када љубав и савјест утихну и замру, када људски односи бивају прожети сујетом, увредама, понижењима и мучењем, укратко – оним што Достојевски назива *надрив* (енг. *strain, laceration*), када се у људске везе подмукло увуче егоизам, а мјесто елиминисаног морала заузме теорија аморализма. Још једно у низу омиљених ђаволових ловишта.

Дисертација је такође показала да Тешићев и Милеров задатак у њиховим комадима није прописивање неког (пост)модерног морала – још мање давање одговора на нерјешиве проблеме – већ упознавање човјекове савјести са стањем ствари како би се она исправно формирала. Јер иза историјских преокрета и технолошких процеса, иза свих апорија и слијепих улица, још увијек постоји морални подстицај као најличнији и најдрагоцјенији дио људске личности. Морална одговорност, кажу они, неутуђиво је људско право те се не може одузети, подијелити или уступити.

Постмодерни човјек игра бројне улоге у друштву, породици и на послу за које се пресвлачи у прикладна одијела, попут глумца који мора слиједити упутства режисера, а у таквој животној фрагментацији тешко је осјетити моралну одговорност у свакој појединој улози – тим више што зна да је замјењив. Поменута замјењивост се, пак, односи само на функције, али не и на моралну одговорност. Човјекова љубав и брига за Другога нема мјере, она мора бити тотална, све до тога да он буде спреман умријети за тог Другог – а да

при том не тражи ништа заузврат. Морални субјект код Милера, као год и љубав без мотива код Тешића, једноставно не познају реципроцитет.

Морално сопство не постоји када смо сами за себе, постоји само када смо за друге, што значи да морални однос претходи бићу, а етика долази прије онтологије. „Моралност је апсолутни почетак“, каже Зигмунт Бауман. Друштвене конвенције чине живот удобнијим, али човјека удаљавају од Другога, и тако штете моралном сопству. Иста је ствар и с уговорима и са заповиједима. Наиме, човјекова морална одговорност признаје само један ауторитет, постојање Другога. Модерна је произвела човјека као херметички затворену, усамљену монаду напуштену усред мноштва, бескрајно удаљену и неповратно отуђену. Модерно друштво уређено је за такве индивидуе које не познају ни интимност ни моралност те их је у пакету предало постмодерном добу. Бауман, Милер и Тешић позивају пак на успостављање близине, на пружање према Другога, на човјечност која није посесивна, на њежност – једини допуштени етички захват у том је свијету љубав, интимни додир који неће ништа зграбити. Али толике замке вријебају оне који су одлучили вољети и слиједити позив који им је Бог упутио. Милер и Тешић стално упозоравају на њих, на дужност која је смрт љубави, на доминацију која је њен целат, на епизодичност сусрета јер су необавезујући. Постмодерно друштво настањено је појединцима који живе са другима, али не и за друге. Социјализација их је класификовала и диференцирала, научила их је да поштују одређена правила и да калкулишу са добицима и губицима; На слободу избора модерна је нерадо гледала јер избор неморалан или једноставно ирационалан. Врховни принцип друштвене контроле била је хетерономија – етички импулси одозго чували су структурирану мрежу друштвених интеракција. Социјализација је замијенила моралну одговорност обавезом да се буде покоран моралним ауторитетима. Чланови друштва тако служе туђим интенцијама и немају увид у домете својих поступака. Појединци су тако отуђени од властите моралне одговорности, она им је представљена као неучинковита.

Посебан је случај опсесија човјека модерног доба технологијом. Савремени човјек вјерује, и та га заблуда и даље тврдоглаво држи, да се сви проблеми које технологија изазове могу ријешити новом интервенцијом технологије. Но технологија не функционише тако: технологија је фиксирана само на један проблем и само за њега налази рјешење; читав свијет остаје изван видокруга, човјек такође. Ако добијемо лијек за

бубреге, страдаће нам јетра; ако се експлоатише шума, поубијају се њени становници; ако се производе аутомобили, исцрпе се рудна богатства, закрче градови и загади животна околина. Међутим, то се све сматра једноставном нуспојавом. То што је цијели свијет изручен моћи технологије, увећало је такве нуспојаве до таквих катастрофалних размјера да пријети свеколиким уништењем човјековог животног хабитата, што значи да морални избори данас утичу на живот још нерођених. То је учење старог Хенрика Ибзена, које је добро усвојио Милер и транспоновао у своја дјела.

У својој Нобеловој бесједи одржаној 10. децембра 1950. године, у тренутку када се захуктавао Хладни рат, Вилијам Фокнер је казао: „млади човјек или жена који данас пишу заборављају на проблеме људског срца што је у сукобу са самим собом, што једино чини књижевност ваљаном, стога што је управо то оно о чему вриједи писати, вриједно муке и зноја.“<sup>148</sup> Уистину, тема која се налази у средишту модерне књижевности јесте патња људског ума и душе у константној борби са самим собом. Ова идеја објашњава зашто је фигура Христа као архетипског симбола човјечанства које пати одвајкада привлачила ствараоце и критичаре. Човјек XX и XXI вијека се може бескрајно поносити достигнућима свог ума и руку, не знајући да живи лаж односно грешку: одвећ превише узапредовали технолошки напредак нужно значи и човјекову регресију и губитак у антрополошком погледу, услед чега он остаје да виси у стању слободног пада у амбис нихилизма који је Ниче схватао као обезврјеђивање врхунских вриједности. Човјек се може дичити се прогресом оствареним на пољу комуникације чији је врхунац монитор/екран који искључује његове емоције, али се у том процесу неумитно све више затвара у сопствене утврђене бункере приватности двоструко отуђен: од себе самог и од окружења. Егзистенцијални обрасци који су надвладали у нашем времену губе из вида стварне потребе људске душе; *homo consumens*-ово усмјеравање животне енергије на имање очито га чини ментално болесним, јер је карактеролошко имање у дубоком неспоразуму са основним условима људског постојања, о чему је још Спиноза писао у својој *Етици*.

Отуда не чуди Достојевскова, Толстојева, Милерова и Тешићева заокупљеност ликом Христовим као моделом егзистенције која се темељи на цјеловитом бивању, љубави и праштању. Лик Христов се у њиховим дјелима појављује као симбол

---

<sup>148</sup>Фокнерова бесједа се може читати на веб страници: <<http://nobelprize.org/cgi-bin/literature/1949/Faulkner-speech.html>>.



искупљења, спасења човјечанства, али и архетипски симбол човјечанства које пати. У свијету таме и опште пометње, када се човјек свјесно предаје чињењу зла, Христ не може да опстане, бива убијен. О Христовом лику у Милеровом и Тешићевом комаду можемо промишљати и као о архетипу људског цјеловитог бивства, као о оној витализујућој пупчаној врпци што везује архетип цјеловитости са „ја“ као аутономним средиштем човјекова свјесна бића, чије кидање или занемаривање осујећује развој човјекове личности. Посматрано из тог угла, иронијски контекст њихових драма сликовито и рјечито говори о кидању те врпце, *одисоцијацији сензибилитета*, превласти материјалног над духовним у савременом добу. Врли нови свијет далеко је вјештији, како је то још на почетку XX стољећа пророчки примијетио Џојсов Стивен Дедал, у сасијецању крила него у подстицању потенцијалних летача, слободоумних и знатижељних људи, да без страха рашире крила, вину се и креативно сусретну са животом. Сходно овако описаној кризи, Тешић и Милер у својим драмама покрећу проблем мјеста и функције умјетности у савременој цивилизацији. За њих *бити жив* значи *бити морално интелигентан*, *бити креативан* и *бити одговоран*. Заступајући став да истинска умјетност нужно служи животу, њихове драме се опиру моралном сљепилу савремене културе која *well-being* (*срећу, благостање*) изједначава са *wealth* (*богатством*). Слично пјесникињи Едријен Рич, Милер и Тешић одбијају да умјетност сведу на декорацију на столовима богатих или на идеолошку надопуну стварности већ у умјетности виде медијум критичког и стваралачког односа према стварности и средство за рјешавање „акутне социјалне кризе“.<sup>149</sup> Постављајући неугодна питања, указујући на неодрживе контрадикције и парадоксе, умјетност може и мора потврдити пуноважност и апсолутну вриједност људске личности и јасно истаћи права сваког људског бића на достојанствену егзистенцију. Премда дехуманизујући ефекти савремене америчке културе остају примарни фокус њихових драма, оне нам нуде трачак боље будућности. За ту будућност, пак, не може се рећи да је предодређена. Будућност се може доживљавати или као слобода или као судбина. Но, судбина није детерминизам, она укључује у себе и слободу. Очито је да Тешић и Милер не настоје само спознати свијет, већ желе и боре се за његову промјену, његово побољшање, његов препород, а изнад свега за препород људске душе. Уистину, умјетност живи од вере у препород свијета, у препород људске душе. Јер, истински велики

---

<sup>149</sup> Израз пјесникиње Едријен Рич.

умјетници, у свом спознавању свијета, одувијек су тежили препороду људске душе. И не може бити друкчијег циља за умјетност уколико је она учење о смислу људског живота и судбине. Умјетност је чин живота. Она је неминовно антрополошка будући да никада не смије бити одсјечена од живота, нити искључиво теоретска, већ мора бити акција. Као знање о животу, о конкретној стварности, човјеку и његовој судбини, умјетност се храни живим искуством, зависи од обима проживљеног искуства, искуства свих контрадикторности људске егзистенције која је, у основи, трагична.

Артур Милер и Стив Тешић у својим драмама указују на то да је цивилизација за човјека постала један скучени простор, гето гдје је пијаћа вода заражена паразитским црвима (*Блуз за Месију*) или отворени непрегледни друм срушених домова, цркава и музеја (*На отвореном друму*). То је уједно и терен човековог испразног живота јер живи у времену и свијету који га осујећује да мисли нешто више од голог преживљавања. Кроз индивидуална проживљавања избезумљених ликова Ала и Анђела, револуционара Ралфа/Чарлса – епитома Исуса Христа, уочавамо универзалне проблеме људске егзистенције: бол и конфузију усамљеног човека, његову чежњу за слободом и очајнички покушај да се повеже са људима око себе. Могло би се рећи да је такав свијет налик Фрајевој представи свијета какав је био „пре него што је људска машта почела да на њему ради и пре него што је чврсто установљена нека слика људске жеље као што су град или башта.“ (Фрај 2007: 267)

Но, чак и ако умјетност не заустави морално, физичко и природно пропадање, то није крај наде. Снаге с којима се савремено људско биће суочава, примјећују Милер и Тешић, моћне су и неронске. Можда имају способност гурнути човјека у застрашујућу дистопију. Али, нити једна тиранија у историји није успјела сломити човјекову способност да воли. А та љубав – спонтана, ирационална, љубав која човјека подстиче на стваралаштво и добра дјела, изазвана саосјећањем с другима којим може угрозити и властито постојање – дубоко је *субверзивна* у односу на властодршце. Руски романописац Василиј Гросман (1905-1964) о снази љубави и дјелима доброте произашлим из ње пише у свом ремек-дјелу *Живот и судбина*:

Уверио сам се како није човек немоћан у борби против зла, већ је сила зла немоћна у борби против човека. Немоћ доброте, безумне доброте, тајна је њезине бесмртности. Никада се она не може покорити. Што је глупља, што је безумнија, што се беспомоћнијом можда чини, то је неизмернија. Пред њом зло је немоћно. Пред њом су беспомоћни пророци, верски учитељи, реформатори, друштвени и политички вође. Та глупа, слепа љубав човеков је смисао. Људска се историја не своди на борбу доброте која тежи да надвлада зло. Реч је о борби у којој велико зло настоји сломити зрно и семенку људске доброте. Али, ако се ни сада не уништи, не страда оно људско у човеку, зло нама никада завладати неће. (Гросман 1986: 410)<sup>150</sup>

Исте увиде дијели и Хамваш када каже да

Љубав није морална врлина и није религиозна вредност и није осећај, него снага (нејакост) виша од снаге кварења бивства, која не поставља на своје место основно стање бивства, него ствара дефинитивну основу бивства.

Љубав је савршено нејака, јер је одустала од сваке агресије. Љубав је потпуно неосвојива, јер је највећа моћ бивства. (Хамваш 2012б: 130)

Оно што Христ назива љубављу, то је крајња зрелост људске егзистенције, највиши ступањ чистоте и бивства – *ослобођење*.

\* \* \*

Америчка је култура бјесомучне забаве, бијега у опсјену, гдје се људско бивство грчи како се захтјеви снижавају, како раван живота постаје нижа чак и од грађанске, и како се човјек скрива у све плића и безначајнија животна рјешења и све иреалније фантазме у својој сржи култура смрти. Умријеће и мало ће тога вриједног оставити за

---

<sup>150</sup> Гросманов епски роман, због своје критике тираније/стаљинизма и говорећи о страхотама Другог свјетског рата, руске власти су заплијениле 1961. године. У Совјетском Савезу објављен је тек крајем осамдесетих година прошлог вијека.

собом. Но, нада постоји, мајушна је али постоји, слажу се Тешић и Милер. Спарта јесте славила сирови милитаризам, челичну дисциплину, покорност и силу, али су Сократова мудрост и филозофија, Христово јеванђеље љубави одјекивали кроз вријеме и просвјетљивали нове свјетове, укључујући и амерички. Шта је Христов науч значио римским конзулима или Сократове изреке атинским тужиоцима Мелету, Аниту и Ликону? Чије ће ријечи, када протекну деценије, човјек послушати: помпезне и грандоманијске ријечи диктатора или нечија блага подсјећања којима се у њему призива људско и људскост?

## ЛИТЕРАТУРА

### а) Примарна

1. Miller, Arthur, *Complete Plays I-VI*, Methuen drama, London, 2009.
2. Miller, Arthur, *Timebends: A life*, Methuen London, 1988.
3. Miller, Arthur, *The Crucible in history and other essays*, Methuen, London, 2000.
4. Martin, A. Robert & Centola, R. Steven (ed.), *The theater essays of Arthur Miller*, Da Capo Press, 1996.
5. Tesich, Steve, *The Carpenters*, Dramatists play service, New York, 1971.
6. Tesich, Steve, *Baba Goya (Nourish the beast)*, Samuel French, New York, 1974.
7. Tesich, Steve, *Gorky*, Samuel French, New York, 1976.
8. Tesich, Steve, *The passing game*, Samuel French, New York, 1978.
9. Tesich, Steve, *On the open road*, Applause, New York, 1992.
10. Tesich, Steve, *Touching bottom*, Samuel French, New York, 1980.
11. Tesich, Steve, *Division Street*, Samuel French, New York, 1981.
12. Tesich, Steve, *Division Street and other plays*, PAJ Publications, New York, 1981.
13. Tesich, Steve, *The Speed of Darkness*, American theatre magazine, New York, 1989.
14. Tesich, Steve, *Art & Leisure*, Samuel French, London, 1997.
15. Јеремић, Зоран (ур.), *Стојан Стив Теших, Живот и три драме*, Академика, Београд-Ужице, 2008.
16. Tesich, Steve, *Square One*, Samuel French Inc, New York, 1990.
17. Tesich, Steve, *The Carpenters*, Dramatists Play Service, Inc, 1971.
18. Tesich, Steve, *Summer Crossing*, Red Oak Productions Inc, 1982.
19. Tesich, Steve, *Karoo*, Narcourt Brace & Company, New York, 1998.
20. Tesich, Steve & Nadja, *Essays*, available at <http://www.srpska-mreza.com/authors/Tesich/nadja-intro.htm>
21. Tesich, Steve, "Morality's the thing for This Playwright", *New York Times*, March, 1991.
22. "A Few Moments with Steve Tesich" - Interview by Dejan Stojanovic, available at: <http://archive.org/details/AFewMomentsWithSteveTesich-InterviewByDejanStojanovic>

## Филмографија

23. *Breaking away* (1979), сценарио: Стив Тешић, режија: Питер Јејтс.
24. *Eyewitness* (1981), сценарио: Стив Тешић, режија: Питер Јејтс.
25. *Four friends* (1981), сценарио: Стив Тешић, режија: Артур Пен.
26. *The World according to Garp* (1982), сценарио Стив Тешић, режија Џорџ Рој Хил.
27. *American flyers* (1985), сценарио: Стив Тешић, режија: Џон Бадам.
28. *Eleni* (1985), сценарио: Стив Тешић, режија: Питер Јејтс.
29. Филмска адаптација поеме о Великом инквизитору – *Inquisition* (2002), режија: Bettsen Morris Evans.

## б) Секундарна литература

### Посебна:

1. Армстронг, Карен, *Историја Бога*, Народна књига-Алфа, Београд, 1995.
2. Baudrillard, Jean, *America*, Verso, London, 1988.
3. Bigsby, C. W. E., *Arthur Miller: The Definitive Biography*, Weidenfeld & Nicolson, 2008.
4. Bigsby, C. W. E., *Modern American drama 1945-2000*, Cambridge University Press, New York, 2000.
5. Bigsby, C. W. E., *Arthur Miller 1915-1965*, Harvard University Press, 2009.
6. Bigsby, C. W. E., *Contemporary American Playwrights*, Cambridge University Press, 1999.
7. Бекет, Самјуел, *Изабране драме*, Нолит, Београд, 1981.
8. Берђајев, Николај, *Дух и слобода: проблематика и апологија Хришћанства*, Логос ант, Београд, 1998.
9. Vockmuehl, Markus (ed.), *The Cambridge companion to Jesus*, Cambridge University press, 2003.
10. Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind*, Simon & Schuster Paperbacks, New York, 2012.

11. Bloom, Harold (ed.), *Arthur Miller*, Chelsea House publications, 2007.
12. Bradshaw, David & Dettmar, J. H., Kevin (ed.), *A companion to modernist literature and culture*, Blackwell publishing, 2006.
13. Brook, Peter, *The Grand Inquisitor* (филм).
14. Coen, S., Steve Tesich: the only kind of real rebel left, he figures, is a moral person, *American Theatre*, Vol. 9, No. 4, 30-37.
15. Curtis, Adam, *The Trap, What Happened to our dreams of Freedom*, available at: <http://video.google.com/videoplay?docid=44863433288117737043>
16. De Rougemont, Denis, *The Devil's Share*, Pantheon books, New York, 1944.
17. Достоевски, Ф. М., *Браћа Карамазови*, Book, Београд, 2009.
18. Durant, Will, *The Story of Civilization, Volume III: Caesar and Christ*, Simon and Scuster, New York, 1926.
19. Гете, Ј. В., *Фауст*, Вијести, Подгорица, 2004.
20. Grueneich, Fletcher Norman, *The Direction of Steve Tesich's Division street*, Texas Tech University, 1997.
21. Елијаде, Мирча, *Расправа о историји религија*, Академска књига, Нови Сад, 2011.
22. Елијаде, Мирча, *Историја веровања и религијских идеја*, Бард-фин, Београд / Романов, Бањалука, 2003.
23. Зин, Хауард, *Историјски есеји о америчкој демократији*, Светови, Нови Сад, 2004.
24. Zinn, Howard, *A People's History of the United States*, Harper, 2003.
25. Филмска адаптација поеме о Великом Инквизитору – *Inquisition* (2002), режија: Bettsen Morris Evans.
26. Фрајнд, Марта, *Историја у драми, драма у историји*, Прометеј-Институт за књижевност и уметност-Стеријино позорје, Нови Сад-Београд, 1996.
27. Фрај, Нортроп, *Анатомија критике*, Нолит-Orpheus, Нови Сад, 2007.
28. Фрај, Нортроп, *Велики код(екс), Библија и књижевност*, Просвета Београд, 1985.
29. Frye, Northrop, *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*, University Press of Virginia, Charlottesville and London, 1996.
30. Frye, Northrop, *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth and Society*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1976.

31. Freire, Paulo, *Pedagogy of the oppressed*, <http://www.marxists.org/subject/education/freire/pedagogy/ch01.htm>.
32. Фром, Ерих, *Догма о Крису: бит ћете као Бог*, Напријед, Загреб, 1989.
33. Фром, Ерих, *Имати или бити?*, Напријед, Загреб, 1980.
34. Фром, Ерих, *Анатомија људске деструктивности*, превод Гвозден Флего, Напријед, Загреб, 1980.
35. Фром, Ерих, *Бекство од слободе*, Нолит, Београд / Напријед, Загреб, 1986.
36. Фром, Ерих, *Човјек за себе: истраживање о психологији етике*, Напријед, Загреб, 1980.
37. Фром, Ерих, *Здраво друштво*, Нолит, Београд / Напријед, Загреб, 1989.
38. Фром, Ерих, *Револуција наде*, Графос, Београд, 1980.
39. Фром, Ерих, *Психоанализа и религија*, Јасен, Никшић / Октоих, Подгорица, 2002.
40. Grene, David, *The Complete Greek Tragedies*, University of Chicago Press, 1959.
41. Ibsen, *The Complete Major Prose Plays*, Plume, New York, 1978.
42. Јунг, Карл Густав, *Човек и његови симболи*, Народна књига, 1996.
43. Јунг, Карл Густав, *Цивилизација на преласку*, КД Атос, Београд, 2006.
44. Јунг, Карл Густав, *Архаични човек, Лавиринт у човеку*, „Вук Караџић“, Београд, 1969.
45. Јунг, Карл Густав, *О здравој памети и лудилу*, Београд, Народна књига, 1996.
46. Jung, C. G., *Psychology and Religion: West and East*, Pantheon books, Inc, 1958.
47. Johnson, Paul, *A History of Christianity*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1976.
48. Kant, Immanuel, *Critique of the power of judgement*, Cambridge University Press, 2002.
49. Kant, Immanuel, *Critique of pure reason*, St Martin's press, New York, 1968.
50. Keyes, Ralph, *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*, St. Martin's Press, 2004.
51. Krasner, David (ed.), *A companion to twentieth century American drama*, Blackwell publishing, 2005.
52. Mumford, Lewis, *The Pentagon of Power: The Myth of the Machine*, Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
53. Ниче, Фридрих, *Антихрист*, Службени гласник, Београд, 2009.
54. Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Београд, Дерета, 2001.



55. Niebuhr, Reinhold, *The Irony of American History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1952.
56. Nietzsche, Friedrich, *Twilight of the Idols and The Anti-Christ*, London, Penguin, 1968.
57. Petrović, Lena, “‘Play up, Play up, and play the game’: on globalization, multiculturalism and university”, *Facta Universitatis*, Vol. 8, 2010, pp. 47-62.
58. Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death: public discourse in the age of show business*, available at: [http://www.goodreads.com/author/show/41963.Neil\\_Postman](http://www.goodreads.com/author/show/41963.Neil_Postman).
59. Postman, Neil, *Conscientious Objections: Stirring up trouble about language, technology, and education*, available at: [http://www.uwmc.uwc.edu/communication\\_arts/barry/Quotes/Postman\\_Conscientious\\_Objections.htm](http://www.uwmc.uwc.edu/communication_arts/barry/Quotes/Postman_Conscientious_Objections.htm).
60. Postman, Neil, *Social Science as Theology*, available at: [http://www.neilpostman.org/articles/etc\\_41-1-postman.pdf](http://www.neilpostman.org/articles/etc_41-1-postman.pdf).
61. Пејгелс, Елејн, *Гностичка јеванђеља*, Рад, Београд, 2006.
62. Rabe, David, *Vietnam Shadows in American Theatre*, July-August, 1994.
63. Raine, Kathleen, *The Betrayal of Tradition: Essays on the Spiritual Crisis of Modernity*, World Wisdom, Inc, 2005.
64. Ravenhill, Mark, *Shopping and fucking*, Methuen, London, 1996.
65. Ravenhill, Mark, *Faust (Faust is dead)*, Methuen, London, 1997.
66. Рикер, Пол, *Сопство као други*, Јасен, Београд, 2004.
67. Rothmayer, Michael, *The drama of life unfolding: The life and work of Steve Tesich (a dissertation)*, Lincoln, Nebraska, 2002.
68. Сарамаго, Жозе, *Јеванђеље по Исусу Христу*, Лингва Франка, Београд.
69. Saramago, Jose, *Cain*, Harvill Secker, London, 2011.
70. Saramago, Jose, *Blindness*, Vintage books, London, 2005.
71. Said, W. Edward, *Representations of the Intellectual*, London, 1994.
72. Césaire, Aimé, *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press, New York, 2000.
73. Сиоран, Емил, *Пад у време*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци; Нови Сад, 2008.
74. Слотердајк, Петер, *Тетовирани живот*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.

75. Слотердајк, Петер, *Критика циничнога ума*, ЦИД, Подгорица, 2008.
76. Smith, S. "Breaking Down: Steve Tesich's Bleak Vision Of America In Decline", *Chicago Tribune*, April 23rd 1989. <[http://articles.chicagotribune.com/1989-04-23/entertainment/8904060534\\_1\\_steve-tesich-vietnam-war-connection/2](http://articles.chicagotribune.com/1989-04-23/entertainment/8904060534_1_steve-tesich-vietnam-war-connection/2)>  
Приступљено: 21.4.2016.
77. Shaw, G. B., *Back to Methuselah*, Oxford University press, 1947.
78. Styan, J. L., *Modern drama in theory and practice*, Volume 1, Cambridge University Press.
79. Styan, J. L., *Modern drama in theory and practice*, Volume 2, Cambridge University Press.
80. Styan, J. L., *Modern drama in theory and practice*, Volume 3, Cambridge University Press.
81. Суходолски, Богдан, *Модерна филозофија човека*, Нолит, Београд, 1972.
82. Толстој, Лав, Николајевич, *Трагање за Богом*, Ленто, Београд, 2003.
83. Шелинг, Фридрих Вилхелм Јозеф фон, *Филозофија уметности*, превод Сретен Петровић, БИГЗ, Београд, 1989.
84. Шпенглер, Освалд, *Пронаст Запада I-II*, Утопија, Утопија, 2010.

#### **Општа:**

85. Адорно, Теодор и Хоркхајмер, Макс, *Дијалектика просветитељства*, Издавачко предузеће "Веселин Маслеша", Сарајево, 1974.
86. Adorno, Theodor. *The Culture Industry*. London, Routledge, 1991.
87. Адо, Пјер, *Не заборави да живиш*, Федон, Београд, 2009.
88. Арент, Хана, *Извори тоталитаризма*, Феминистичка издавачка кућа 94., Београд, 1998.
89. Arendt, Hannah, *Man in Dark Times*, Harcourt Brace, 1983.
90. Arendt, Hannah. *On Revolution*. London, Penguin, 1963.

91. ———. *The Origins of Totalitarianism*. New York, Harcourt, 1966.
92. Арто, Антонен, *Позориште и његов двојник*, Просвета, Београд, 1971.
93. Барт, Ролан, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, 1971.
94. Barker, Howard, *Arguments for a Theatre*, Third edition, Manchester University Press, 1997.
95. Bauman, Zygmunt, *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Blackwell Pub, 1995
96. Бауман, Зигмунт, *Флуидни страх*, Mediterran publishing, Нови Сад, 2010.
97. Бауман, Зигмунт, *Флуидни живот*, Mediterran publishing, Нови Сад, 2010.
98. Бауман, Зигмунт, *Флуидна љубав*, Mediterran publishing, Нови Сад, 2010.
99. Бекет, Семјуел, *Чекајући Годоа*, Удружење издавача и књижара Југославије, Београд, 1997.
100. Bellow, Saul, *Ravelstein*, Penguin Books, 2001.
101. Бењамин, Валтер, *Есеји*, Нолит, Београд, 1974.
102. Berkoff, Steven, *Messiah: Scenes from a Crucifixion*, 2000.
103. Berkoff, Steven, *Decadence and other plays (East/West; Greek)*, Faber, London, 1989.
104. Бодријар, Жан, *Симулакрум и симулација*, Светови, Нови Сад, 1991.
105. Бодријар, Жан, *Америка*, Buddy books, 1993.
106. Bond, Edward, *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, Methuen Publishing Limited, 2000.
107. Bond, Edward, *Notes on Post-Modernism*, Methuen London LTD, 1996.
108. Burgess, Anthony, *Shakespeare*, Jonathan Cape, London, 1970.
109. Бонд, Едвард, *Злочин 21. века*, Архипелаг, Београд, 2011.
110. Бурдије, Пјер, *Сигнална светла: прилози за отпор неолибералној инвазији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.
111. Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. New York, Del Rey, 1996.
112. Braunstein, Peter and Doyle, Michael William, *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70's*, Routledge, New York, 2001.
113. Брук, Питер, *Отворена врата*, Clio, 2006.
114. Brook, Peter, *The empty space*, Penguin books, 1990.

115. Вајнрих, Харалд, *Лета: Уметност и критика заборав*, Фабрика књига, Београд, 2008.
116. Веј, Симона, *Укореењивање: увод у декларацију о дужностима према људском бићу*, БИГЗ, Београд, 1995.
117. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Рјечник симбола*, Накладни завод Матице хрватске, Загреб, 1983.
118. Chomsky, Noam, *Problems of knowledge and freedom*. Pantheon Books., new York, 1971.
119. Chomsky, Noam, *Chomsky on (Mis)Education, (Critical Perspectives)*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000
120. Curtis, Adam, *The century of the self*, BBC, 2002.
121. Dante, *The Divine Comedy*, Wordsworth classics of world literature, 2009.
122. Дурант, Вил, *Ум Царује*, Народно дело, 1980.
123. Eliade, Mircea, *History and the Myth of Eternal Return*, Arkana, Penguin Books, London, 1989.
124. Фрејзер, Џејмс Џорџ, *Златна грана*, Иванишевић, Београд, 2003.
125. Galeano, Eduardo, *Open Veins of Latin America Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent*, Monthly Review Press, 1997.
126. Gottlieb, Anthony, *Socrates*, Phoenix, 1997.
127. Grossman, Vasily. *Life and Fate*. Trans. Robert Chandler. New York, Harper and Row, 1985.
128. and Row, 1985.
129. Грамши, Антонио, *Проблеми револуције: интелектуалци и револуција*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1973.
130. Хаксли, Олдос, *Врли нови свет*, Либретто, Београд, 2009.
131. Huxley, Aldous, *Есеји*, Свијетлост, Загреб / Сарајево, 1980.
132. Хамваш, Бела, *Scientia Sacra: духовна баштина древног човечанства 2*, Дерета, Београд, 1999.
133. Хамваш, Бела, *Невидљиво збивање, Silentium*, Службени гласник, Београд, 2012.
134. Хамваш, Бела, *Хришићанство, Scientia sacra II*, Draslar partner, Београд, 2012.

135. Hamvaš, Bela, *Patam*, Centar za geopoetiku, Beograd, 1994.
136. Hedges, Chris, *Empire of illusion: the end of literacy and the triumph of spectacle*, Nation books, New York, 2009.
137. Кафка, Ф., *Преображај*, Рад, Београд, 1964.
138. Kolakowski, Leszek, *Freedom, Fame, Lying and Betrayal: Essays in Everyday Life*, Penguin, 1999.
139. Лангер, Сузан, К., *Филозофија у новоме кључу*, Просвета, Београд, 1967.
140. Langer, Suzan, K., *Mind: An essay on human feeling*, The John's Hopkins University Press, Baltimore & London, 1972.
141. Лончар-Вујновић, М., *Савремени амерички роман (рецепција у периодици)*, Филозофски факултет, Косовска Митровица, И.П. Обележја, Београд, 2007.
142. Лончар-Вујновић, М., *Stream of consciousness technique: The most impressive innovation in modern literature*, Filozofski fakultet, Kosovska Mitrovica, 2012.
143. Лоренс, Дејвид Херберт, *Човек који је умро*, Рад, Београд, 1989.
144. Лоренс, Дејвид Херберт, *Апокалипса*, Службени гласник, Београд, 2009.
145. Ludeman, Gerd, *Jesus After 2000 Years*, SCM, Canterbury, 2000.
146. Мелетински, Јелеазар, *О књижевним архетиповима*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2011.
147. Ortega y Gasset, José. *The Revolt of the Masses*, New York, W. W. Norton, 1932.
148. Павловић, Миодраг, *Поетика жртвеног обреда*, Просвета, Београд, 2000.
149. Plato, *The Last days of Socrates, Euthyphro, The Apology, Crito, Phaedo*, Penguin books, 1972.
150. Plato. *The Republic*. Translated by Robin Waterfield, Oxford, Oxford University Press, 1998.
151. Платон, *Ијон, Гозба, Федар, Одбрана Сократова, Критон, Федон, Дерета*, Београд, 2006.
152. Проп, Владимир, *Проблеми комике и смеха*, Дневник, Књижевна заједница Новог Сада, 1984.
153. Riesman, David. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1950.
154. Rubenstein, Richard, *The Cunning of History: The Holocaust and the American*

155. *Future*, Harper & Row, Publishers, New York, 1975.
156. Saul, John Ralston. *The Unconscious Civilization*. New York: Free Press, 1995.
157. ———. *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West*. New York, Vintage, 1992.
158. Стојановић, Драган, *Рајски ум Достојевског*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2009.
159. Сузуки, Д. Т., Фром, Ерих, *Зен Будизам и психоанализа*, Полит, Београд, 1973.
160. Steiner, George, *Nostalgia for the Absolute*, CBC Enterprises, 1974.
161. Todorov, Cvetan, *Nesavršeni vrt*, Geopoetika, Beograd, 2003.
162. Trilling, Lionel, *The Opposing Self*, The Viking Press, New York, 1955.
163. Trilling, Lionel, *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*, Penguin books, 1967.
164. Trilling, Lionel, *The Liberal Imagination*, The Viking Press, New York, 1950.
165. Шушњић, Ђуро, *Рибари људских душа: идеја манипулација и манипулација идејама*, Младост, Београд, 1984.
166. Vidal, Gore, *Armagedon: Essays 1983-1987*, Grafton, London, 1989.
167. Wenders, Wim, *The American Dream in Emotion Pictures*, Faber, 1989.
- Williams, Raymond, *Culture and Materialism: Selected Essays*, London, 1980
168. Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, London, Routledge & Kegan Paul, 1961.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани/а Радоје В. Шошкић

Број индекса 17/16

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**Сумрак америчког ума у драмама *На отвореном друму* Стива Тешића и *Блуз за Месију* Артура Милера**

- 
- 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 кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, 02.10.2017.

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора      Радоје В. Шошкић

Број индекса

Студијски програм          Енглески језик и књижевност

Наслов рада                  Сумрак америчког ума у драмама *На отвореном друму*  
Стива Тешића и *Блуз за Месију* Артура Милера

Ментор                          Проф. др Мирјана Лончар-Вујновић

Потписани/а                  Радоје В. Шошкић

**Изјављујем** да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици.**

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 дисертација, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици.

Потпис докторанда



У Косовској Митровици, 02.10.2017.



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум дисертација Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици унесе моју докторску дисертацију под насловом:

**Сумрак америчког ума у драмама *На отвореном друму* Стива Тешића и *Блуз за Месију* Артура Милера**

---

која је моје ауторско дело.

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

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

1. Ауторство

2. Ауторство – некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

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

Потпис докторанда:



У Косовској Митровици, 02.10.2017.