

Јелена Арсенијевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ИЗМЕЂУ АНТРОПОЛОШКОГ ПЕСИМИЗМА И ОПТИМИЗМА У ДРАМАМА НА ОТВОРЕНОМ ДРУМУ СТИВА ТЕШИЋА И БЛУЗ ЗА МЕСИЈУ АРТУРА МИЛЕРА

Обе драме у центар свог интересовања постављају исте проблеме, говоре о механизму систематског исцрпљивања креативног потенцијала из сваког појединца, о ослобађању свести од идеје да се човек види као суштински слободно биће, о извртању смисла и злоупотреби уметности у различите сврхе, о политичкој пракси која се држи линије антрополошког песимизма. У документарном серијалу *The Trap*, Адам Куртис указује на институције и појединце који смишљено раде на унификацији људске врсте, како би је лакше искористили за своје циљеве. Производ свега тога може бити само технолошки напредан човек, испражњен од емоција, *усамљени робот* или, у верзији Доне Харавеј, *киборг организам*.

Кључне речи: Стив Тешић, Артур Милер, уметност, култура, цивилизација

*Ко је онај шрећи ишо стално иде поред тебе?
Када бројим, ти смо само ти и ја
Али када погледам низ бели пуш
Увек видим још неког како иде
поред тебе.*

Т. С. Елиот, *Пуста земља*

*Ово ишо ми радимо овде шо је ишшање. Но блажени смо ми у шоме
ишо случајно знамо одговор. Да, у овом ишренушном хаосу само је једна ствар јасна. Ми
чекамо Годоа да дође.*

Самјуел Бекет, *Чекајући Годоа*

*Бушећи пролази посред њих с тихим осмехом бесконачне ишшање.
Достојевски, Браћа Карамазови*

Тешићева драма се у великој мери ослања на досадашњу уметничку традицију. Наглашавањем њених великих дела и имена директно уводи проблем културе, традиције и њиховог утицаја на модерног човека, као и питање уметности и њеног значаја у развоју индиви-

дуге. Драма тако отвара питање јесмо ли суштински напредовали и има ли места антрополошком оптимизму.

Иако смо добили упутство да је хронотоп драме грађански рат, да је реч о рату на микроплану, драма одише атмосфером једне шире, опште катастрофе, као да је дошло до затишја након нуклеарног рата. Уводна сцена подсећа на депонију цивилизације, један од ликова Анђео с омчом око врата стоји на контејнеру, док други лик Ал улази вукући теретна колица покривена цирадом, налик на мушку верзију Брехтове мајке храбрости. Ал се према Анђелу односи као некакав учитељ, ментор и то већ у првој сцени, речима:

Као што рекох. Ако већ морамо да разговарамо један са другим, онда ћемо, напослетку, пробати да ограничимо себе да причамо само о стварима које нешто значе. А пошто ти немаш појма које су то ствари, ја ћу те научити. У замену за твој физички рад, ја ћу бити твој ментор, и покушаћу да уздигнем твој ум на виши ниво. Почећемо са класичном музиком. Обрати пажњу. После пропитујем. Почећемо са граловим мотивом из *Парсифала*, Рихарда Вагнера. (Тешић 1994: 13)

Драма, једним делом, подрива концепт менторства, ученика и учитеља. Овако представљени, Ал и Анђео буде асоцијације на читав низ ликова-парова познатих из књижевне традиције, наравно у једном первертованом виду.¹ Постоји још један мотив из традиције са којим се драма поиграва, реч је о мотиву потраге. Мотив путовања са циљем потраге наговештен је и у самом наслову драме. Како касније видимо, Ал и Анђео су у потрази за *Земљом слободе*. Помињање Вагнеровог *Парсифала* упућује на грал као на предмет који у себи носи могућност обнављања живота. Указује, пре свега, на потребу духовне потраге и обнове која је овим ликовима, који репрезентују оно што је остало од цивилизације, преко потребна. Оно чиме они располажу јесу остаци културе. Ал узима на себе задатак да у току пута уводи Анђела у историју цивилизације. Као нека ходајућа Википедија пружа му једну инстант верзију културе за почетнике. Њихова апсурдна позиција подсећа на позиције Бекетових ликова, у првом реду Естрагона и Владимира², слично њима могу узвикнути: *На овом месту, у овај час, цело човечанство смо нас двојица*. (Бекет 1981: 106) Тешићеве анти-јунаци могу се упоредити и са другим паром Бекетових ликова. Ал подсећа на

1 У првом реду Сократа и његових ученика, Проспера и Калибана, Дон Кихота и Санчо Пансе, Робинзона и Петка....

2 Драма *Чекајући Годоа* једним делом представља пародију хришћанског надања, чекања другог доласка, мотива који и Тешићева драма тематизује, али у једном другачијем виду.

Поца, смешан због своје таштине и осећања супериорности. Анђео је Алов слуга, вуче теретна колица, као што је Срећко увек претоварен врећама. Поцо и Срећко, Ал и Анђео, репрезентују у неку руку и пример устаљених друштвених односа, улоге владајућег и потчињеног, господара и слуге.

Реченице-фразе које Ал изговара одају утисак традиције која се истрошила, њени примери фасцинирају неугог Анђела. Анђео је приказан као оличење сирове снаге и емоционалности. Наивни идеалист, представљен у карикатуралном светлу, подсећа на модерног Кандида, који постепено увиђа да живи у најгорем од свих светова. Ал је с друге стране пример суве рационалности, прагматизма – култура нам је потребна јер је тражена у *Земљи слободних*. Мораш бити *културолошки квалификован* да доспеш тамо, каже Анђелу. Меркантилна правила важе и у култури. Тема уметности суптилно је провучена као могући излаз из приказаног ратног хаоса и отварање другачијег пута. Идеју уметности, као улазнице за један бољи свет, Ал изокреће и банализује, код њега све то поприма меркантилни карактер. Гланцање рамова како би их чувари видели симболично указује на метод којим се служи модерно друштво – неговање оквирног, површинског знања у којем се суштина заобилази. Говорећи о стању цивилизације Тешић наглашава да живимо у времену „пост-истине“ и „пост-уметности“.

„Истина и уметност не постоје више јер су човека смањили. Уметник је данас клоун, забављач. Против тога се ја борим и радије бих умро него то постао. Уметност је за мене једина религија, јер бар могу док пишем да верујем у неку истину која постоји. Ово је тешко време када се не чита ни Толстој ни Достојевски. Сви услови постоје, осим најглавнијег, да је човек заиста хумано биће. Нешто су друго направили од човека.“ (Јеремић 2008: 123)

Први чин драме указује да су речи историја, слобода, култура, традиција истрошене, испражњене од значења. Реч која их увелико замењује јесте прогрес, на који се Ал више пута позива. Међутим, видећемо кроз драму да суштинског прогреса нема, ако изузмемо модернизацију као индустријализацију и технолошки напредак. Колективна опсесија прогресом јесте заправо заблуда. Карл Густав Јунг наглашава да оно што човека издваја, по чему се као врста разликујемо и што представља наш људски потенцијал јесте управо способност да духовно напредујемо. (Јунг 1996: 37) Данас, Нил Постман говорећи о стању цивилизације долази до сличних закључака. У Америци и већем делу Европе сведоци смо незадрживог

технолошког прогреса, међутим морамо се запитати куда нас, и у чијем интересу све то води. Како примећује прилично је јасно да су наши инжењери, а не наши песници *непризнати законодавци* овог времена. Постман упозорава да осим уколико се не формира енергична фракција која би се оваквом сценарију супроставила, бићемо осуђени на својврсну технолошку тиранију. (Postman 2009)

Тешићеви анти-јунаци стоје као примери крајњег ступња отуђења од свих културних постигнућа цивилизације. Непрекидна нит цивилизације и културе на њих не утиче осим као облик информације и улазнице за *Земљу слободних*. У свом подучавању Ал инсистира да Анђео одабере омиљеног филозофа, приметимо да омиљени песник није неопходан. Уметнички предмети које Ал и Анђео сакупљају стоје као репрезенти неискоришћеног уметничког импулса. Ово упућује на чувено Ничеово схватање да је читавај досадашњој филозофији недостајао уметник.

Драма *На отвореном друму*, преко ликова Ала и Анђела, тематизује концепт дисоцијације сензибилитета. Дезинтеграција мисли од осећања поприма гротескни вид када ове моћи у човеку добију и своја конкретна отелотворења. И не само да је дошло до раздвајања, већ разум увелико има примат, Ал смишљено минира сваки могући емоционални импулс.

Први чин доноси, у неку руку, пародичне осврте на некакве традиционалне мотиве. Очекујемо да ће се тако и наставити. Међутим, други чин ће суптилно померити проблематику у једном сасвим неочекиваном правцу. Тешић успева да изневери очекивања читаоца. Стратегија да се он привуче бекетовским поступцима очигледно је успела. Други чин уводи нас у другачију проблематику. Аутор је драматизовао поему Ивана Карамазова о Великом инквизитору. Оно што је битно јесте да је Тешић у својој драматизацији, на далеко мањем простору, успео да споји и учини подједнако одрживим аргументације различитих позиција. С једне стране, позицију монаха (у верзији Достојевског – Великог инквизитора), а с друге Христа. Монах, антрополошки песимист и насупрот њему Месија, доказани антрополошки оптимист, са својом поруком љубави, коју овога пута изражава музиком, најчистијим емоционалним импулсом. У Тешићевој верзији Исусово музицирање стоји као својврсно подсећање на оно што западна цивилизација константно занемарује и у крајњој линији одбацује – емоционалност, која свој пут још једино проналази кроз истинску уметност.³

3 Ниче у *Рођењу трагедије* примећује да се Сократ није бавио поезијом и музиком све до пред смрт, када наједном почиње да га опседа један исти сан, у којем га његов

Јунаци се опредељују између ове две позиције, избор који чине изненађује и указује на пристрасност према Христу, чак и код оних за које то испрва не бисмо никако очекивали. У првобитној верзији Достојевског поема садржи двоструки потенцијал, за Аљошу представља похвалу Христу, а за Ивана поругу. У Тешићевој интерпретацији примећујемо иронични напредак, наиме, у познатој верзији Велики инквизитор, иако је испрва осудио Христа на ломачу, на крају поражен његовим ћутањем и пољупцем, којим овај демонстрира своју надмоћ, пушта га уз наредбу да се више никада не појави.⁴ Међутим, драма *На отвореном друму* даје другачији завршетак. Христ није прогнан из овог света, он је поново убијен. Монах није у стању да издржи његово присуство и убија га, поновљеним Лонгиновим потезом, с тим што је копље замењено финијим инструментом, да покаже колико смо напредовали у методама. Тешић сматра да живимо у свету који настоји да се отараси памћења да је такав човек икада постојао. „Волели бисмо да се ослободимо историјског и религијског Исуса Христа, или каквог сличног човека. Хтели бисмо да се ослободимо дужности да будемо људска бића.“ (Јеремић 2008: 121) Ова изјава блиска је Хајдегеровом ставу да смо заробљени у времену које више није у стању да недостајање Бога уочи као недостајање. (Хајдегер 2000: 210) Ипак остаје нада, Христа нису убили они од којих се то очекивало. Представници човечанства, или бар онога што је од тог човечанства остало, у последњем тренутку одустају. Тешић овде отворено стоји на линији антрополошког оптимизма, познатог још из Гетеовог *Фауста*. На-

унутрашњи демон опомиње да почне да се бави музиком. Сократ, иако је на крају послушао савет, као *теоријски човек* окреће се Аполону (компонује химну посвећену њему) и изневерава Диониса и његов принцип. Понављајући ову причу из Платоновог *Федона*, Ниче жели да укаже на огрешење које је у корену западне цивилизације, која константно занемарује овај дионизијски животни принцип. Види: Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Београд, Дерета, 2001, 133-139.

Франц Кафка, као уметник ужаснут механичким ритмом цивилизације, у својој причи *Преображај*, такође открива спасоносно дејство музике. Грегор Самса, иако у облику бубе, задржава нека суштинска људска својства, међу којима је интересовање за музику. Постоји једна светла тачка ове метаморфозе - сцена када он слуша сестру како свира. Греги не музицирање, у једном моменту, наводи га на питање да ли је он заиста животиња, будући да је музика на њега тако деловала. Било му је *као да пред собом види људи ка жуђеној и непознатој храни*. Његова алијенација има смисао буђења у њему те жудње за неким животом другачијим од свакодневне рутине трговачког путника. У Кафкиним дневницима се види да је музика за њега увек средство помоћу којих се човек издиже из тривијалне свакодневице. Крајњи циљ Грегорове метаморфозе јесте *бекство у слободу*, за којом жуде и Тешићеви јунаци. Види: Франц Кафка, *Преображај*, Рад, Београд, 1964.

4 Овакав завршетак јевља се и у филмској адаптацији ове приче - *Inquisition* (2002), режија: Betsen Morris Evans.

име у *Прологу на небу*, расправљајући са Мефистом Бог изражава став да је човек и у свом најтамнијем нагону ипак свестан правог пута. (Гете 2004: 20)

Обраћајући се Христу монах уводи проблем слободe на један другачији начин. Као антрополошки песимист, људе види као стадо коме није потребна слобода, које жели да буде вођено и нахрањено. Стога он преузима патњу и слободу на себе. Слободу управо види као највећи терет.⁵ Његов закључак је да су људи слаба бића, недорасла хришћанској иманентној заповести љубави. Христ, по њему, својим другим доласком само уноси пометњу, квари посао онима који су схватили ту слабост и одавно већ раде за *оног другог*, али у његово име. Монах инсистира да је човек ништавно биће, недостојно Христове љубави, да није ни приближан визији коју Христ захтева:

„Ако би могао само пар секунди да одвојиш, да погледаш мене, да погледаш нас, да бар једном видиш какви то стварно јесмо, Твоја порука би се променила. [...] Воли ближњег свог као самог себе. То управо радимо. То и јесте ноћна мора нашег времена. Управо то и радимо. Тачно као самога себе.“ (Тешић 1994: 47)

Монаху смета Христова *надахнути величанствена визија човека*. Његов закључак јесте да човек није дорастао задатку да воли без мотива.⁶

5 Овакво виђење заступа и Велики инквизитор у поменутом филму *Inquisition* (игра га Дерек Јакоби): „*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 helplessness. We have lightened their burden.*“

6 Ова аргументација у многоме алудира на старозаветну *Књигу о Јову*, на њен пролог у којем се одвија разговор између Сатане и Бога. Сатана, као антрополошки песимист, види Јова као доброг само зато што је заштићен божанском милошћу, не верује у снагу слободне воље. Човека сматра суштински slabим и ништавним створењем, које је јако само док је у Божијој милости. Он упућује својеврстан изазов Богу. Едомски шеик овде је пра-лик Христа који такође страда и пати без икакве кривице. Јовов задатак је да издржи патњу, а да у себи не унакази Божији лик, да сачува слободни духовни егзистенцијални излаз када је опхрван најтежом муком. Човек има сву моћ да очува тај духовни пут. Највећи подвиг јесте издржати највећи бол, а при том не одустати од властите добротe, не дозволити да те највећи бол учини најгорим човеком. Пратећи ову традицију Гете се наслања на ову причу у *Фаусту*, у *Прологу на небу*, где драми у људском свету, претходи драма у божанском свету. Мефисто се и овде показује као заступник става да је човек зверскији од сваке звери, да би му Бог одговорио да је човек и у свом тамном нагону свестан правог пута.

Монах (Велики инквизитор) заступа управо систем вредности који негује западна цивилизација. Хришћанство бива реинтерпретирано у складу са потребама оних који себе стављају на трон државе, у овом случају цркве. Христ, у оваквој верзији, служи само као параван који прикрива тежње потпуно супротне његовим рукама. Данас се креатори државних и политичких модела руководе истоветним принципима - видети људе као масу, поделити их на подобне и неподобне, на цивилизоване и варваре, на елиту и слабе. Пласирати идеју антрополошког песимизма да је већина људске популације слаба, неразвијена, да не иде у корак с прогресом, и затим прогласити једног човека или читаву нацију подобном да Другима укаже на прави пут. О оваквој пракси говори и Адам Куртис у својој документарној серији *The Trap. What happened to our Dreams of Freedom*. Наиме, у трећем делу серијала сам наслов алудира на модел којим се западни свет, пре свега Америка и Енглеска, руководе - *We will force you to be free*. У основи је идеја да се читав свет прилагоди, ако не милом онда свакако силом, концепцији слободе коју креира западно друштво, а коју Куртис карактерише као уску и ограничену визију. Како он то види резултат такве политичке праксе јесте да се све сведе на то да наше моћне вође одлучују о подобном моделу слободне индивидуе, а да све оне који се у тај концепт не уклопе изопште и казне. Принцип је да се већина људи убеди да су *други* *накао*, тј. да им се наметне таква перцепција, у којој би они видели другог човека као константну претњу, у овом случају опасност би представљале „неслободне“ државе трећег света. У основи ове концепције Куртис препознаје застрашујућу, милитантну идеју слободе коју Америка употребом силе покушава да имплементира на већи део света. (Curtis 2009) Пароле о слободи и демократији нису ништа друго до маске којима се прикривају супротне тежње и циљеви. До истог овог закључка дошао је и Тешић. Наиме, говорећи о својој драми *На отвореном друму*, примећује да наједном цео свет прича и тражи некакву слободу и демократију. Те речи постају као неке ствари које можете купити у радњи, па онда може да се каже: у овој држави има слободе, док у овој нема. Реч слобода је постала нека нова реч која више не садржи одговорност у себи. Слобода и морал су постали сасвим различите ствари које једна с другом немају везе. Више се не тражи морал, него слобода, а то онда лако може да се протумачи као **ослобађање од морала**. (Јеремић 2008: 120). Тешић у тексту *Niggerization, Everything not just charity, begins at home*, управо говори о томе шта се дешава када представници институција преузму на себе „терет слободе“

да одлучују о слободи других. Принцип и пракса *ниџеризације* су данас једноставни и функционишу управо тако што означају једно људско биће или милионе људских бића као нехумана. Затим, када нас *они* повреду ничим другим до самим својим присуством на овој земљи, то проглашавамо злочином. Међутим, када их ми поубијамо, или учинимо да се осећају бедно, онда то и не представља неки посебан догађај. Проблем са којим се данас суочавамо јесте од Америке спонзорисана *ниџеризација* и подела читавог света на две групе: добри бели људи као што смо ми, с нашим дивним Мек-вредностима, и с друге стране они који не желе да буду попут нас, црнчуге широм света. Поражавајућа последица *ниџеризације*, наглашава Тешић, јесте то да након што је једном примењена, након што једном етикетираш људе као нехумане, процес се шири у недоглед. Више ти није потребна активна подршка грађана да би се читава ствар одржавала, потребна је само да би се зауставила. Међутим, друштвени и политички апарат који у себе имплементира овакву праксу претвара се у нашој свести у аутоматски механизам *ниџеризације* и то управо нашем индиферентношћу према читавом процесу. (Tesich 2009)

У Тешићевој драми, монах стоји на линији поделе ставом да је свега неколико изабраних у стању да прати Христову визију. Монах га оптужује да је Месија за елиту, за пар одабраних, а не Месија за масе. Исте ове речи упућује и антрополошки песимист, Велики инквизитор:

Човек је створен слабији и нижи него што си то о њему мислио! Може ли он извршити оно што и ти? Тиме што си га тако много ценио и уважавао, тиме баш као да си га престао волети, јер си исувише много од њега захтевао[...] И зар си ти збиља долазио само изабранима? (Достојеvски 1972: 305, 306)

Међутим, поступање јунака оповргава овакво једнострано виђење, Анђео и Ал, иако свесни да ће највероватније бити кажњени за непослушност, ипак одустају. Чак и у таквим морално деформисаним и деградираним бићима могуће је пробудити *унутрашње чуло, морално осећање*. Кант, говорећи о нужном неуспеху сваке филозофске теодицеје, закључује да питање вере није питање ума који се у том случају заплиће у антиномије, већ питање срца. Исус се не упушта у доказивање. Бог допушта зло управо зато што даје човеку слободу. Пико дела Мирандола управо у тој слободи избора види достојанство човека и његову сличност са Богом. Насупрот њему постоје и увек су постојали мислиоци друге линије, још од Августина и његовог песимизма, којег се и Лутер држао, а то је да је

човек објекат спасења, да као вољни субјект не може ништа. Пелагије, чије је учење проглашено за јерес, насупрот Августину, посматра човека као слободног. О човеку као о бићу слободне воље пева и хор анђела на самом крају Гетеовог *Фауста*. Понављајући да само оног ко је за спас свој делатан могу и они спасти. (Гете 2004: 487) То је врхунски оптимизам којег се држи и Тешић у овој драми. Наиме, Алу и Анђелу остављена је слобода избора. Јасно је да су се определили, иако их то кошта на физичком плану да не убију Христа, оно преостало људско у себи. Разапињање јунака на крају указује да сваки појединачни човек понавља Христову жртву сваки пут када поступа морално. Смисао нашег бића јесте да се морално усавршавамо. Аутор у једном моменту, преко Ала, подсећа на Канта и то не случајно. Кант види човека као морално биће које има слободу и императив у себи да поступа по моралном осећању. На то упућује и двоструко понављање чувене Кантове реченице из *Критике практичног ума*: „Што се размишљање чешће и постојаније њима бави, две ствари испуњавају душу увек новим и све већим дивљењем и страхопоштовањем: *звездано небо изнад мене и морални закон у мени*.“ (Кант, 1990: 179) Оно што је трагика људског бића, а на шта упућује и Ал једном својом репликом, јесте да је човек често свестан правог пута али га заобилази.⁷

Није проблем у томе да ја не знам. Проблем је да сам ја то схватио, пре него што ме твоја љубав могла дотаћи и продужио даље. Деца крваре пред мојим очима, и у сред њихове агоније, ја схватам. Није проблем да сам ја слеп за њихову агонију, или глув за њихов плач, проблем је што сам то видео, схватио и продужио даље. Постоји једно непоуздано *‘схватио сам, Боже’* у мојој глави, али Он као да је оставио тајну изнад моје свести.Све сам их схватио, све превазишао. *И онда, када није више ништа остало да се схвати, мој разум, као шкорпија која себе убада лови мене, лови суштину мога бића, све више и више.* (Тешић 1994: 57)

Овде је реч о суштинском парадоксу, који ова драма не решава, да се без делотворне љубави, љубави без мотива не може живети, а да је она сама ипак тако тешко остварива.⁸ Одломак упућује и на

7 Овакав став супротан је Сократовском виђењу да постоји само једно зло незнање. Његов радикални рационализам, став да је врлина знање, да је довољно да човек спозна шта је добро па ће се према томе и управљати подрио је већ Еурипид радикално другачијом концепцијом у својим трагедијама. Наиме, по њему човек врло добро зна шта је добро па ипак чини супротно.

8 О овом парадоксу говори и Тешић у једној својој изјави – „Волети без мотива, то је просто по Библији слобода. Свет је навикао да зна шта је слобода само онда када је нема. Чим је добије, изгуби оно што је имао у глави док је роб био, а кад је роб био дивну је идеју о томе имао. По целом свету траже нове диктаторе да би опет могли

суштинску немоћ људског бића да до спознаје и некаквог склада дође ослањајући се искључиво на разум. Такав покушај завршава се неуспехом и упадањем у клопку, у крајњем исходу завршава лудилом, као у случају Ивана Карамазова. Рад огољене логике води у пропаст. Чак и да је разликовање добра и зла само предрасуда, фикција Достојевског показује да човек не може да живи у тако метафизички огољеном свету, а степен његове пропасти пропорционалан је са оним колико прелази ту границу (Иван, Ставрогин, Раскољников....).

Крај драме упућује на радикалну промену која се десила у овим јунацима. Аутор не оставља места читалачкој интервенцији, крај драме нуди и разрешење. На тај начин још једном инсистира и враћа веру у човека виђеног као биће слободне воље. Супротно позицији коју заступа с почетка, Ал на крају, иако разапет на крст, види себе као суштински слободног:

„И то што сам видео у сенци, није био човек разапет, нити чврсто везан за нешто. Ја сам, уместо тога видео човека, широм раширених руку, као да се спремио да обгрли свет. *Видео сам себе као ремек-дело. Слободног.*“ (Ибид)

Артур Милер, традиционалном мотиву Другог доласка даје пародичну ноту. У потпуности га је прилагодио савременом тренутку, о којем говоре Тешић и Постман, тренутку *иоси-исџине* и *иоси-умейносџи*, где већ увелико влада индустрија забаве у којој доминира начело симулације и закони тржишта. У драми *Блуз за Месију* видимо да је и уметност у потпуности подређена овим начелима. Десило се управо оно што је Тешић прогнозирао говорећи о уметницима у Америци данас. На питање какав је положај уметника у америчком друштву одговара:

„Што се тиче већине они су као клонови који разоноде краља када му је досадно. Онда може да се постави питање: па зашто ја уопште пишем? Али ја о томе не размишљам јер је огромна вредност у томе да се остави траг, и да се после 500 година пронађе нешто и закључи да нисмо сви били будале. Осећам да је то моја дужност. Морам да пишем о том људском бићу и шта се с њим дешава у ово наше време.“ (Јеремић 2008: 130)

О том људском бићу пише и Милер, прича о о Христовом доласку не може се више убацити у традиционалну матрицу. Овога

да говоре о слободи. Цела наша историја састоји се у ослобађању од некога. Све се то ради зато што не можемо да видимо зашто смо слободни. *Не можемо да волимо другог човека зато што ишио је човек. Ако ти треба моћив да би некога могао да волиш, ојеш си заробљен.*“ *Спојан Стив Тешић Живош и шри драме*, 124.

пута, разапињање на крст прилагођено је ХХI веку, веку мас-ме-дија. Реч је о снимању двадесетчетворочасовног reality show-а, у којем би Христово распеће преносила америчка телевизијска мрежа уз неопходне рекламне паузе, у којима би се промовисали различити производи за негу тела. Читав догађај би спонзорисала највећа америчка рекламна агенција за фармацеутске компаније. Све се претвара у ексклузивну причу вредну више милиона долара. Смрт је овде виђена као спектакл, у коме једни учествују као посматрачи, *рекламождери*, а други као креатори слике прилагођене жељама конзументата. Стога не чуди питање које режисерка Емили неколико пута поставља не знајући још увек шта је њен задатак, о којем је рекламном призводу реч: *What's the product?* (Miller 2006: 32) Публика је виђена као пасивна, безоблична маса посматрача, слична оној из другог дела Тешићеве драме, у којој су Ал и Анђео разапети, изложени у музеју налик некаквим ready-made предметима. Апатична публика, са брошурама у рукама, савршено отупела на људске патње, усавршава један нови облик *безинтересног догађања*. Милер овде указује на свет у којем нова врста естетике замењује етику, у којем се учимо ослобађању од сваке врсте одговорности. Када Емили одбија да учествује у снимању (више услед физичке, а не моралне згрожености), Скип, продуцент, прибегава једној врсти здраворазумске декулпабилације:

Skip: *We're only photographing it, we're not doing it, for god's sake!* (Ibid: 36)

Осим тога, Скип у томе виду улазницу за Холивуд, јер како каже тако нешто није виђено у историји телевизије. Оно што фацинира јесте изјава која потом следи, а која у потпуности описује садашњи тренутак и данашњи свет медија. Утицај који медији данас имају на наш живот. Наиме, они су у стању да изокрену праву слику ствари, да учине да стварне слике изгледају лажно, а привид да учине стварним. Слика која се пласира у потпуности је једна нова, прилично произвољна конструкција. Милер овде упозорава на својеврсну злоупотребу медија:

Emily: But, Skip, I've never in my life shot anything like...real – I do commercials!

Skip: *But your genius is that everything you shoot becomes real, darling.*

Emily: My genius is to make everything comfortably fake, Skip. No agency wants real. You want a fake-looking crucifixion? - call me.

Skip: *Dear, what you do is make real things look fake.* (Ibid: 39, 40)

Држава, каква је приказана у Милеровој драми, прави је показатељ пута којим је кренула западна цивилизација. Један од принципа јесте и проналажење разноразних начина, који би људе држали у константном страху и давали им илузију да су апсолутно слободни. У поменутом документарцу, *The trap. What happened to our Dreams of Freedom*, Адам Куртис упозорава да постоји и другачија визија слободе оне која нам се константно потура. Наиме, архитекте нашег модерног доба управо раде на томе да нас у потпуности ослободе од саме идеје слободе. Када учините да људи забораве на аутентичну визију слободе, онда они постају безоблична маса којом је лако управљати. На ово се могу надовезати и схватања Паула Фреира који говори о специфичном *страху од слободе*. Појединац у таквом страху, кога обично није ни свестан, налази прибежиште у покушају да очува сигурност коју поставља изнад ризика који доноси слобода. Репресивни механизми рачунају на тај страх и одржавају се њиме. Потчињена индивидуа након што интернализује слику тлачитеља, временом усваја механизме и принципе којима се он служи. Слобода захтева да се отарасимо овакве слике и да је заменимо аутономијом и одговорношћу. Она није дар, она се постиже освајањем. Њој се мора тежити константно и одговорно. Слобода није идеал постављен изнад човека, већ је нужан и незаменљив услов у потрази за људском целовитошћу. (Freire 2009)

Феликс, представник и вођа државе у *Блузу за Месију*, користи проверене репресивне методе за одржавање маса у страху и неслободи. Подржава читаву фарсу око организовања распећа желећи пре свега да заради, а затим и да оваквим видом јефтине забаве пружи вентил где ће се грађани ослобађати нагомиланог страха, како би наставили да буду послушни поданици. Још један од видова да се човек ослободи сваке моралне одговорности јесте да се константно ради на подривању чињеничних истина, да се дезавуише сваки покушај да се до истине дође. Хенри у једном моменту пропагира овакав став. Постављајући питање да ли је читава прича о Јеврејима у египатском ропству заправо фикција, а онда по том принципу и прича о Христу није ништа више до још једна поетска конструкција, а то је сигуран пут да се, како Тешић сматра, *отарасимо њаћења да је такав човек икада постојао*. У писму Њујорк Тајмсу Тешић изражава бојазан да смо заробљени у времену у којем се чињеничне истине сматрају ирелевантним. Нормални новинарски стандарди који покушавају да сагледају читаву слику одбацују се као сувише захтевни и заморни. Оно што је заменило традицију трагања за филозофском и чињеничком истином јесте једна врста



William Blake, *Albion before Christ crucified on the Tree of Knowledge*

површног, произвољног сагледавања догађаја на светској сцени. Па тако када једном игноришете чињенице онда догађајем можете прогласити шта вам се прохте, а када изгубимо увид у истину, онда губимо и везе које држе цивилизације на окупу. (Tesich 2009a) Милерова драма управо указује на то да живимо у својеврсном медијском хаосу, који чини да се све референтне тачке постепено губе. Хенри, један од ликова у Милеровој драми, говори о том механизму, наиме разноврсне активности којима се човек данас служи, почев од спорта, опере, телевизије, облачења, до чак обичног одласка у шетњу, представљају својеврсне видове ескапизама, који указују да у потпуности живимо у имагинативном свету. Живимо и остварујемо се још једино кроз симулацију. Нема више аутентичних емоција, све се опонаша, јер смо све већ негде видели, живот се одвија по већ задатом обрасцу. Како један од ликова примећује, појава Христа враћа болно сазнање да смо испражњени од емоција, од сваког аутентичног доживљаја. Стога он мора бити разапет, јер како Хенри каже:

He still really feels everything. (Miller 2006: 76)

Питер Селерс, у једном интервјуу, примећује да је већина искустава, одлука које доносимо у нашем животу заправо дубоко посредована, тако што до већине информација долазимо путем медија. Селерс инситира на томе да је неопходно константно указивати на чињеницу да је наше искуство посредовано, и критиковати ту појаву. Како каже данас је губљење времена критиковати владу, јер она је само споредни ефекат овог поменутог медијског царства, које има апсолутну контролу. И то је тачка коју треба напасти. У многим својим продукцијама Селерс упућује питање публици каква је позиција медија у нашим животима. Колико уопште директних

информација добијамо, и постоје ли и колико су нам другачије перспективе посматрања доступне. (Sellars 1994) Нил Постман износи бојазан да се савремена цивилизација постепено адаптира на дезинформацију, *Новојговор (Newspeak)*, рекламну помаму, на слике из новина и телевизије које заправо блокирају мисао, на религију која данас може бити приказана и примљена од публике само као вид забаве. (Neil 2009b) Милер је препознао овакву атмосферу и стање западне цивилизације приказао у драми *Блуз за Месију*. С друге стране то исто примећује и Тешић када каже да је поразно то што се данас у Америци озбиљне ствари могу рећи једино кроз смех. (Јеремић 2008: 132) Постман подсећа на Орвелову и Хакслијеву визију запажајући да њих двојица, заправо, нису предвидели идентичне ствари. Орвел је упозоравао да ћемо бити савладани споља наметнутом притисцима, док у Хакслијевој верзији неће бити потребан Велики брат који би нам ускратио аутономију, зрелост и историју. Како он то види људи ће стићи до степена у којем ће обожавати тај репресивни механизам и технологије које ће спутавати сваки вид слободног мишљења. Напросто ће изгубити способност да препознају и разоткрију такав механизам. Орвел се плашио оних који ће забрањивати књиге, Хаксли страхује да неће бити разлога да се књиге забрањују, пошто неће бити више оних који би уопште желели да их читају. Орвел се плашио оних који ће нам ускраћивати информације, Хаксли иде корак даље препознавши механизам који ће систематски радити на томе да нас преплави разноврсним информацијама, које ће нас само терати у све већи егоизам и пасивност. Истина неће бити скривана од нас како је то Орвел мислио, напросто ће је прекрити море ирелевантности. (Neil 2009a) Тешић у истом духу, у писму уреднику Њујорк Тајмса, изражава став да је могуће имати тоталитарну атмосферу без тоталитарног режима, у којој филозофска и чињенична истина нису укинуте, али, једноставно на њих више нико не обраћа пажњу. (Tesich 2009b) Такође, у другом интервјуу износи слично запажање:

„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 нестаће хумано биће, а моја је жеља да оно опстане.“ (Јеремић 2008: 131)

На другом месту Постман говори о тривијалности културе у којој, свидело се то нама или не, наши животи постају подређени сувереној контроли и захтевима нових медија и комуникацијских технологија. С друге стране овакво сазнање позива да у интересу

опстанка људске врсте буду испричане приче о томе које врсте раја смо задобили, а које с друге стране изгубили. Нећемо бити први који ће такве приче причати, али ако оне не одјекну довољно постоји опасност да будемо последњи. (Postman 2009c) За тако нешто мора постојати оптимизам аутора да се може живети у другачијем свету, то подразумева и оптимистичну веру у човекову способност да се одупре различитим врстама репресивних механизма.

Обе драме, и Тешићева и Милерова, у центар свог интересовања постављају исте проблеме, говоре о механизму систематског исцрпљивања креативног потенцијала из сваког појединца, о ослобађању свести од идеје да се човек види као суштински слободно биће, о извртању смисла и злоупотреби уметности у различите сврхе, о политичкој пракси која се држи линије антрополошког пессимизма. У документарном серијалу *The Trap* Адам Куртис указује на институције и појединце који и даље смишљено раде на унификацији људске врсте, како би је лакше искористили за своје циљеве. Производ свега тога може бити само технолошки напредан човек, испражњен од емоција, *усамљени роботи* (Curtis) или, у верзији Доне Харавеј, *киборџ орђанизам* (Харавеј 2002: 152).

Литература

- Бекет 1981: С. Бекет, *Изабране драме*, Београд: Нолит.
- Curtis, A. *The Trap, What happened to our Dreams of Freedom*, <http://video.google.com/videoplay?docid=4486343328817737043>
- Достојевски 1972: Ф. Достојевски, *Браћа Карамазови*, Београд: Просвета.
- Гете 2004: Ј. В. Гете, *Фауст*, Подгорица: Вијести.
- Јеремић 2008: З. Јеремић, *Својан Стив Тешић Живој и три драме*, Београд: Academica.
- Јунг 1996: К. Г. Јунг, *О здравој памети и лудилу*, Београд: Народна књига.
- Кант 1990: И. Кант, *Критика практичног ума*, Београд: БИГЗ.
- Кафка 1964: Ф. Кафка, *Преображај*, Београд: Рад.
- Милер 2006: А. Miller, *Resurrection Blues*, Penguin Books.
- Ниче 2001: Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: Дерета.
- Postman, N. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, http://www.goodreads.com/author/show/41963.Neil_Postman, 16. 09. 2009.
- Postman, N. *Conscientious Objections: Stirring Up Trouble About Language, Technology, and Education*, http://www.uwmc.uwc.edu/communication_arts/barry/Quotes/Postman_Conscientious_Objections.htm, 16. 09. 2009.

Postman, N. *Social Science as Theology*, http://www.neilpostman.org/articles/etc_41-1-postman.pdf, 16. 09. 2009.

Селерс 1994: P. Sellars, in conversation with Michael Billington, at the Royal Exchange Theatre, Manchester, 18 November.

Тешић 1994: С. Тешић, *На отвореном друму*, Београд.

Tesich, S. *Niggerization, Everything, not just charity, begins at home*, <http://www.srpska-mreza.com/tesich/atHome.htm>, 23. 6. 2009.

Tesich, S. *Letter to the New York Times*, <http://www.srpska-mreza.com/tesich/to-nyt.htm>, 23. 6. 2009.

Freire, P. *Pedagogy of the oppressed*, <http://www.marxists.org/subject/education/freire/pedagogy/ch01.htm>

Хајдегер 2000: М. Хајдегер, *Шумски пушеви*, Београд: Плато.

Харавеј 2002: Д. Харавеј, „Манифест за киборге“, у: *Феминистичко чишћење слике*, зборник радова, Београд: Центар за визуелне комуникације.

Филмска адаптација поеме о Великом инквизитору – *Inquisition* (2002), режија: Bettsen Morris Evans

Јелена Арсенијевић

**BETWEEN ANTHROPOLOGICAL OPTIMISM AND PESSIMISM
(IN STEVE TESICH'S DRAMA: ON THE OPEN ROAD AND
ARTHUR MILLER'S RESURRECTION BLUES)**

Summary

Both Tesic's and Miler's drama put in the centre of their interest the same problems: systematic mechanism of exhausting the each individual's creative potential, releasing human being's conscience from the idea to see themselves as essentially free beings, distorting art's sense and misuse of it in various purposes and the political practice which propagates the principle of anthropological pessimism. The Adam Curtis's documentary indicates the institutions and the individuals that calculatedly work on unification of human species in order to use them easier for their aims. As a consequence technologically advanced and emotionally empty man is created, lonely robot or, in Donna Haraway's version, a cyborg.

Прихваћено за штампу јануара 2010.