

Др Радоје В. Шошкић

*ПОВРАТАК НА ПОЧЕТАК* СТИВА ТЕШИЋА:  
АМЕРИКА И ПОСТОРВЕЛОВСКИ ДРУШТВЕНИ ПОРЕДАК\*

Свједочећи друштвеним, културним, моралним и еколошким метаморфозама које су се збивале у Америци седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година двадесетог вијека, америчко-српски драмски писац и сценариста Стив Тешић уочио је да су ти преображаји силом инерције или моћи навике резултирали морално-духовном кризом која је захватила три димензије егзистенције савременог човјека: личну, друштвену и политичку. У том контексту, рад анализира драму *Повраћајак на њочейџак* (*Square One*, 1990) која драматизује Тешићеву визију Америке као антиутопије гдје доминира тоталитарна атмосфера тиранских ултиматума о преобраћењу, апсолутне вјере у напредак и колективизму, док су умјетност и култура претворени у главно оруђе режима за контролу народне масе. Теоријски оквир за наша разматрања представљају идеје филозофа Жана Бодријара и Беле Хамваша.

*Кључне ријечи:* *Повраћајак на њочейџак*, Тешић, посторвеловски друштвени поредак, Америка.

*Из доба једнообразности, из доба самоће, из доба Великог  
Браћа, из доба двомисли –  
њозрави!  
– Џорџ Орвел, 1984.*

Иако је репутација америчко-српског умјетника Стива Тешића везана првенствено за његов филмски рад у који је најснажније утиснуо аутобиографски печат и који се поклапа са временом у његовом животу када је

---

\* Рад је настао у оквиру пројекта „Превод у систем компаративних изучавања националне и стране књижевности и културе“ (бр. 178019), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

уистину живио свој амерички сан<sup>1</sup> – срж његове етике и естетике ипак ваља тражити у његовом драмском канону.<sup>2</sup> Наиме, Тешићева драмска дјела могу се подијелити у двије јасно одвојене категорије; првој припадају оне којима доминирају теме распада породице и чежње за прилагођавањем односно асимилацијом: *Прегатџори* (*The Predators*, 1969), *Карџенџерси* (*The Carpenters*, 1970), *Баба Гоја* (*Baba Goya*, 1973), *Пролазна игра* (*Passing Game*, 1977), *Улица њогела* (*Division Street*, 1980); у другу категорију спадају драме настале у периоду Тешићеве озлојеђености и разочараности у амерички сан и нестанак идеализоване Америке: *Брзина џаме* (1989) се бави поствијетнамским синдромом и ветеранима чија су ратна искуства претворена у опсјену; *По-врајџак на њочешак* (1990) је комад о атомизацији заједнице у посторвеловском свијету гдје обитавају људи испражњени од љубави, храбрости, поштења и жеље за пријатељством; *На оџвореном друму* (1992) представља постапокалиптичну драму која се бави питањима слободе, љубави и функције умјетности у свијету девастираном усљед грађанских ратова; 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 отуђеност.<sup>3</sup>

Амерички авантуристички и вестерн филмови о тријумфу врлине, борби добра и зла гдје коначну побједу односи добро, лошим и добрим момцима, задојили су Тешића обожавањем култа о америчком сну и у њега усадили свијест о Америци као *оџвареној уџоџици*, о једном друштву које се заснива на идеји да отјеловљује остварење свега онога о чему су други сањали – правде, обиља, права, богатства, слободе. Након периода боравка у индустријској зони Чикага гдје је, након емиграције из Југославије, живот проводио у тегабним и готово неподношљивим условима, преко антиратних протеста и контракултуре шездесетих, те погубних посљедица америчке спољне политике деведесетих, Тешићева првобитна утопистичка визија Америке на крају је, након деценија њеног ревидирања кроз писање сценарија а понајвише кроз писање за позориште, морала окончати дезилузиони-

<sup>1</sup> За филм *Чџири манџа* (*Breaking Away*, 1979), у режији Питера Јџтса, Тешић је добио Оскара за најбољи сценарио.

<sup>2</sup> Тешићево стваралаштво одликује жанровска разноликост. Осим два романа (*Кару*, *Љеџње крџарење*) и једанаест драма, написао је сценарије за шест филмова и два мјузикла (*Горки*, *Краљ срца*), као и неколико есеја у којима је жустро критиковао спољну политику Сједињених Америчких Држава.

<sup>3</sup> Наведени Тешићеви позни комади представљају његова умјетничка најзрелија драмска дјела која су, будући да тематизују проблем моралног пропадања у тржишно–потрошачком друштву којим управљају корпоративне силе и моћници, навела аутора прве докторске тезе о Тешићу, Мајкла А. Ротмајера, да их назове „моралном тетралогџом.“ О томе опширније в. ROTHMAYER, Michael. *The Drama of Life Unfolding: The Life and Work of Steve Tesich* (a dissertation). Lincoln, Nebraska, 2002.

рањем. Америка се од остварене утопије Добра претворила у антиутопију, у „изврнути тоталитаризам“<sup>4</sup> који свој израз налази у анонимности корпоративне државе утемељене на сталној ратној економији чији су стратеги сковали појам *overkill* – могућност да се више пута убије већ убијени непријатељ, како би приказали вишак разорне моћи коју су већ посједовали. Друштвена превирања у шездесетим и седамдесетим нијесу 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 креирајући при том систем вриједности и атмосферу униформности која унапријед искључује сваки вид идеолошке расправе. Таква тоталитарна култура која охрабрује „лов на вјештице“, који није заобишао ни чланове Тешићеве породице, најекстремнији израз је нашла у ужасним методама вођења ратних операција у Вијетнаму, што је Тешић поимао као злокобну предигру за читаву будућност човјечанства, односно за човјеково морално биће. Отуда су, у Тешићевим визији, Вијетнам, топос грађанских ратова (нарочито у драми *На ошвореном друму*), хомогенизација умјетности и забаве, бирократија и технократија симболи моралног посрнућа, Пада, сумрака једне културе опсијењене идеологијом неограниченог прогреса чија брзина, губећи из вида мјеру и смисао крајњих циљева људског дјела, ултимативно води у смрт.<sup>5</sup>

Док је *Брзина ѿама* Тешићев критички осврт на америчку прошлост (рат у Вијетнаму), којим је настојао подстаћи нацију да из ње извуче морално наравоученије зарад изградње боље и праведније садашњости, у *Повраћку на ѿочешак* аутор слика савремену Америку као *антии–уѿоѿију: безумља, неуѿирализације свих вриједности, кулѿуре изѿнансиња, инѿелекѿуалне стиандардизације и конформизма*. Радња овог комада је смјештена у вријеме *Реконсиѿрукције* која је услиједила након друштвених превирања која су прерасла у револуцију. У драми је то описано као „прелазак из старог доба у ново“. Посторвеловски 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 будући да њен циљ није више социјализација и интеграција. Иза привида социјализације и партиципације, она десоцијализује, обезвређује и протјерује. Влада тоталитарна атмосфера тиранских ултиматума о преобраћењу

<sup>4</sup> *Изврнути ѿѿѿалиѿаризам*, према Шелдону Волину (Sheldon S. Wolin), професору политичке филозофије на Берклију и Принстону, одликује премоћ економије над политиком. За разлику од класичног тоталитаризма, *изврнути ѿѿѿалиѿаризам* се не врти око неког одређеног демагога или харизматичног вође, већ свој израз налази у анонимности корпоративне државе која манипулише и омета дјеловање демократских установа.

<sup>5</sup> Један бизарни случај у Илиноису може послужити као потврда хипотезе о погубности брзине и напретка. Наиме, 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.

и апсолутне вјере у напредак.<sup>6</sup> Велики Брат се сада уселио у домове свих грађана и са њима сродно. Коначни резултат реконструкције је *колективизам* који, тражен од стране елите (другоразредних и трећеразредних умјетника у драми) и непромишљено прихваћен од стране масе, неповратно подрива 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 подразумејева, 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“, конформистичког мислиоца који је израз компромиса.<sup>7</sup> 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 не добијају пажњу коју заслужују.

---

<sup>6</sup> Социолог Зигмунт Бауман у идеји напретка односно прогреса види пријетњу немилосрдних и неминовних континуираних промјена које на концу доводе до неопозиве остракизације и нестајања свих оних за које се испостави да су најслабија карика у новонасталим околностима: „некада најекстремнија манифестација радикалног оптимизма и обећања универзалне трајне среће брзо се претвара у своју супротност, пловећи 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 избацивањем као у верзији *Најслабије карике* која се игра у стварности [...] Избацивање је, на крају крајева, *оштраг* 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“ (BAUMAN 2009: 162–163). Слично Бауману, Томас Пинчон у *Објави броја 49 (The Crying of Lot 49, 1966)* говори о отпадним нуспроизводима које ствара Систем, о људској ентропији која је креирала армију разбаштињених људи, одметника који чине Тристеро – оних које је капиталистичко друштво потрошило, чије су функције застарјеле, а присуство постало сувишно и непотребно. Види PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: The Penguin Press, 2012.

<sup>7</sup> Едвард В. Саид описује конформистичке мислиоце односно интелектуалце као „потврђиваче“ (енг. *yes-sayers*). О томе опширније в. SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual*. London: Vintage, 1994.

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 њесму у славу живоџа на овом дивном свеџу*) (Тешић 2008: 232).

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

која се не покреће ни на амбицију, нити 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 (BAUDRILLARD 1988: 108).<sup>8</sup>

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>9</sup> Он дјела попут специјализованог инсекта. Хамваш објашњава да

<sup>8</sup> Превео са енлеског аутор рада.

<sup>9</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 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“ (ORVEL 1984: 273).

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 *έρως*<sup>10</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 има ритам аналоган оном који се може очекивати у неком друштву које зна само за „другове“ и „другарице“. Адам упознаје Дијану, удвара јој се, схватајући цијели тај ритуал као још један у низу аутистичких перформанса и њих двоје пристају да живе заједно. 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“ (ТЕЋИЋ 1990: 258). Она је једна од жртава Реконструкције, заглављена и напуштена у опустошеној зони *Четвртој свијети*. Збуњена брзином неповратних заокрета у друштву, Дијана саркастично 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 вриште, 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? (ТЕЋИЋ 1990: 235).

У свијету Тешићеве драме оригинално или стваралачко мишљење се омета, као и емоције. Адам се, друге стране, чудесно прилагодио новонасталим околностима. Њега уопште не дотичу превирања и метеж из прошлости на

<sup>10</sup> У грчком језику ова ријеч означава рад.

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 (ТЕЋИЋ 2008: 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 отргнута од стварности на коју наводно упућује, већ преузима и онтолошки примат у односу на њу. Сама реалност постаје филмична, што је навело Бодријара да на свом пропутовању кроз Сједињене Државе узвикне: „Дизниленд је оно аутентично. Филм, телевизија, то је америчка стварност!“ (VAUDRILLARD 1988: 104).<sup>11</sup>

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 (ТЕЋИЋ 2008: 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 подсјећа 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 желјели: 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 посторвеловском свијету налик је трећем мудрацу, који све задржава за себе, једино и само за себе, затвара се

<sup>11</sup> Предео са енлеског аутор рада.

у своју собу, и кува и једе сам и само за себе, и не дозвољава ни да га виде за ручком (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 али 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 етичким *кејманом*<sup>12</sup>, појавом која је нарочито 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 2008: 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 театарални метајезик („жанр“ како га Дијана зове) којим он од почетка до краја драме настоји убиједити односно 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 сјололицу за љуљање. Хитела би га 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?

<sup>12</sup> У свом дјелу *Заробљени ум* Чеслав Милош елаборира проблематику *кејмана*, наводећи да се ова појава до те мјере раширила да постоји небројено много облика *кејмана*. О томе детаљније в. ČESLAV, Miloš. *Zarobljeni um*. Beograd: Paidea, 2006.



Дијана. О, је л' да?

Адам. Кажем ти, из петних жила. Ниси хтела да промениш своје мишљење. Али, уопште. 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 непоковања. 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 сајт.*) А сада морам да кренем. (*Полази. Застаје. Прстима показује на њу.*)

Адам. Рис. (*Излази.*) (ТЕЏИЋ 2008: 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 посторвеловског 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 (ТЕЏИЋ 2008: 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 *Поврајку на њочейак* 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 односно Ралфа, који је симбол Исуса у драми, бесрамно прате и прекидају рекламе за производе за његу тијела и третирање болести коже, усљед чега 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>13</sup> написао чувену студију *Pronunciamiento*. 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 аутоматски функционише. Због тога тамо где је администрација база државе, језик постаје команда (HAMVASH 1994: 149–150).

Отуда постаје очито зашто је у посторвеловској 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 *Поврајку на њочешак*,

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,

<sup>13</sup> Хосе Ортега и Гасет, шпански филозоф, аутор *Побуне маса* у којој, попут Хамваша, излаже тезу да је на мјесто духовно узвишених људи ступио човјек–маса, спорна, сумњива особа, након чега је уследио човјек пад у тамну епидемију. Нестанком великих људи, сматрају они, нестало је средиште, љепота, љубав, врховно, достојанство, одговорност, а преоостао је само нагомилани плијен, завјера, батргање и духовни кал. О томе опширније в. ORTEGA I GASET, HOSÉ. *Pobuna masa*. Џаџак: Alef–Gradac, 1988.

и отворили смо се, и додирнули један другога. Незаклоњени смо, и један и другог просветљујемо својим речима. Заједно смо (НАМВАШ 1994: 254).

На концу драме Адамово наметљиво пророчанство да прошлост мора уступити мјесто садашњости се обистиниује. Дијана је дубоко свјесна импликација свега што је чека и своје стријепање артикулише кроз слѣдеће 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 (ТЕЋИЋ 2008: 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 помоле 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“ (ТЕЋИЋ 2008: 255).

Ослобађање (Реконструкција) је завршено, цијела земља слави дан „националне побједе“. 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 уско-ро 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. Лезиви 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. Ударамо нашим мртвим костима и настављамо пут. Време пролази. Музика свира (ТЕЋИЋ 2008: 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 сеги мирно и усјравно. ДОБОШИ се још јаче чују. ОНА усјраје, као да је ујлашена, као да је сјремна да пође, а онда једино шјио чини јесће да исјравља своју изјужвану халјину под задњицом и сега поново. Усјравнија нећо икада је. ДОБОШИ још јаче ударају и све су ближи. СВЕТЛА су све слабија. ОНА намешћа своје наочари и буљи у мрак који све више и више пада. Све постоје ЦРНО. У мраку, ДОБОШИ се чују све јаче и јаче. Све бржи и бржи ршћам. А онда изненада ДОБОШИ пресћају (Тешић 2008: 262).*

Сликовитим приказом датим кроз дидаскалије аутор сугерише да ће надоласећа 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 не може 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 2008: 247); б) у финалној сцени драме Дијана по први пут носи своје наочари и намјешта их, што симболизује њену моћ перцепције, 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 несаломива као стијена, и то без трунке патоса. То је знање старог Толстоја и 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 узрочник нестао“ (BAUDRILLARD 1988: 111).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Предео са енлеског аутор рада.

## ИЗВОР

TEŠIĆ, Stojan Stiv. *Povratak na početak*. Prevela Ana Petrović. Beograd: Academica–Akademiska grupa, 2008.

## ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ХАМВАШ, Бела. *Невидљиво збивање*, *Silentium*. Превео Сава Бабић. Београд: Службени гласник, 2012а.

ХАМВАШ, Бела. *Хришћансјиво*, *Scientia sacra II*. Превео Сава Бабић. Београд: Draslar partner, 2012б.

\*

BAUMAN, Zigmunt. *Fluidni život*. Preveli Siniša Božović i Nataša Mrdak. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *America*. London: Verso, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.

BLOOM, Allan. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 2012.

ČESLAV, Miloš. *Zarobljeni um*. Prevela Ljubica Rosić. Beograd: Paidea, 2006.

НАМВАШ, Бела. *Patam*. Превео Сава Бабић. Београд: Centar za geopolitiku, 1994.

JEREMIĆ, Zoran (ur.). *Stojan Stiv Tešić: život i tri drame*. Beograd: Academica–Akademiska grupa, 2008.

ORTEGA i GASET, Jose. *Pobuna masa*. Превео Branko Anđić. Čačak: Alef–Gradac, 1988.

ORVEL, Džordž. *1984*. Превео Vlada Stojiljković. Beograd: BIGZ, 1984.

PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: The Penguin Press, 2012.

ROTHMAYER, Michael. *The Drama of Life Unfolding: The Life and Work of Steve Tesich* (a dissertation). Lincoln, Nebraska, 2002.

SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual*. London: Vintage, 1994.

Radoje V. Šoškić

*SQUARE ONE* BY STEVE TESICH:  
AMERICA AND THE POST-ORWELLIAN SOCIAL ORDER

Summary

Bearing witness to social, cultural, moral, and environmental metamorphoses that occurred in America in the 1970s, 1980s, and 1990s, American–Serbian playwright and screenwriter Steve Tesich observed that these momentous changes, either by force of

inertia or the power of habit, resulted in a moral and spiritual crisis, extending to three dimensions of the existence of modern man: personal, social and political. In this context, the paper analyzes the play *Square One*, which dramatizes Tesich's vision of America as an anti-utopia predominated by a totalitarian atmosphere of tyrannical ultimatums about conversion, absolute faith in progress and collectivism, with art and culture being used by the regime as a tool intended for controlling people. The ideas of philosophers Jean Baudrillard and Bela Hamvas provide the theoretical framework for our criticism.

Универзитет у Приштини  
са привременим седиштем у Косовској Митровици  
Филозофски факултет  
Катедра за англистику  
*soskicradoje@gmail.com*