

БРЗИНА ТАМЕ СТИВА ТЕШИЋА:
АМЕРИКА НАКОН
„ОРГИЈАЊА МОЋИ“

Филозофски факултет
Универзитет у Приштини са
привременим седиштем
у Косовској Митровици

Апстракт: Негативну утемељеност величине Америке америчко-српски драмски писац Стив Тешић транспоновао је у своје пост-хололивудске комаде који припадају његовом позном и умјетнички најуспјелијем и најзрелијем периоду стваралаштва, обиљеженог писањем такозване моралне тетралогije. У овом раду анализира се *Брзина таме*, иначе Тешићева прва драма из наведене тетралогije, у којој је Америка приказана као остварена утопија која се трансформисала у анти-утопију, Бодријаров *симулакрум*, који га јасно предочава као метафору постмодерног стања западне цивилизације и илустрацију своје визије о крају стварности. Теоријски оквир за наша разматрања представљају Бодријарови ставови о Америци као „пост-оргичком свијету“, као и о симулакруму и симулацији.

Кључне ријечи: *Брзина таме*, Вијетнам, САД, утопија, анти-утопија, пост-оргички свијет

Вијетнам на телевизији (плеоназам, пошто је то већ био телевизиовани 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 обје 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.

Жан Бодријар, *Америка*

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, *Подземље*

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 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 Стива 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 стигао 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“ (O’Toole 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 дезилузионирањем. Негативну утемељеност величине Америке Тешић је транспоновео у своје пост-холивудске комаде који припадају његовом позном и умјетнички најуспјелијем и најзрелијем периоду стваралаштва, обиљеженог писањем такозване моралне тетралогије, како Тешићеве позне драме назива Мајкл Ротмајер усљед њихове централне теме – *моралној њосрнућа 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 тетралогији – *Брзина таме* (1989), *Повраћајак на њочештак* (1990), *На ошвореном 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“, која се лако сналази у свијету рекламе и бесконачне опсјене, ментално незаинтересована према сваком другом циљу изузев унапријеђења каријере, стила живота.

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 кад 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 постмодерног доба кад „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“ (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“ (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 да су САД „остварена утопија Добра“ која је позвана да се успротиви „оствареној утопији Зла – комунизму“. 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 раширивали 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 1996). Бодријар овакво стање описује на сљедећи начин:

Преживјели послије 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, догирају у трибализму, сличном електронском трибализму Силиконске долине. Дезинтензификација, децентрација, климатиза-

ција, 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 шаме*, 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 редефинисању 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 *Сџаклена менаџерија*, и Тешићева *Брзина шаме* је „драма сјећања“, настала у ери којом је суверено доминирала култура заборава и порицања/заблуде. 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“, сматра 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“ (Baudrillard 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 услијед којег су обојица остали стерилни. Џо је успио изградити за себе породични живот, али на темељима самозаваравања, има жену Ану и кћерку Мери, али она није његова биолошка кћерка. Мада је Џоу додијељена 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 тих путујућих спомен- плоча.

ЛУ Знам.

ЏО Пусту 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 изгреbem 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 (Jeremić 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 остварене утопије 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 примјенљива на Џоову и Луову судбину у социоекономском 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. Читава 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 најређих друштава, екскомуникације која погађа управо друштва комуникације. (Baudrillard 1988: 110)

Такав немилосрдни друштвени поредак ствара депоније и пустаре за нову сиротињу за чије се спасавање ништа неће и не може учинити јер су се ослобађање и еманципација већ одиграли. Наиме, Џо скрива једну страшну истину која га прогања. Да би преживјели након рата, немајући друге алтернативе, беспоговорно су прихватили 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 с 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 свијести 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“ (Smith 1989).

На концу Џо доноси морално исправну одлуку, казује истину заједници, суочавајући се тако са својом теобном и трауматичном прошлошћу. Премда бива изопштен из друштва заједно са својом породицом, Џо бива напакон слободан и способан да састави крхотине свог 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 од-

вијање. Говорећи о рату у Вијетнаму и 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. И његов савременик Артур Милер изражава сличан став. Наиме, у својој аутобиографији *Timebends: A Life* Милер 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 кад су се Американци учили ходати по живом пијеску нереалности и порицања (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 усјед 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 ближњег 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 ближњег свога“, 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, и симулације америчка нација се оглушила. *Брзина шапе* прецизно биљежи посљедице „оргијања моћи“ и пружа

наговјештај културе која ће све дубље тонути у кризу, која је, како смо већ акцентирали, неопозива.

Брзина њаме 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 *моћивом прошлост*и 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 с 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. К. Г. Јунг је учио да је претјерана прилагодљивост узрок појаве масовног психолошког абнормалитета у савременом добу. Коријен човјековог бића 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.

ЛИТЕРАТУРА

- Baudrillard, Jean. *America*. London: Verso, 1988.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- Jeremić, Zoran (ed.). *Stojan Stiv Tešić, život i tri drame*. Beograd-Užice: Academica, 2008.
- Miller, Arthur, *Timebends: A Life*. London: Methuen, 1987.
- Niebuhr, Reinhold. *The Irony of American History*. Chicago: The University of Chicago Press, 1952.
- O'Toole, L. *Broadway to Hollywood, Film Comment*, Nov-Dec, 22-25, 1981.
- Rothmayer, Michael. *The Drama of Life Unfolding: The Life and Work of Steve Tesich*, Doctoral Dissertation, Lincoln: University of Nebraska, 2002.
- Smith, S. "Breaking Down: Steve Tesich's Bleak Vision Of America In Decline", *Chicago Tribune*, April 23rd 1989. Доступно преко: <http://articles.chicagotribune.com/1989-04-23/entertainment/8904060534_1_steve-tesich-vietnam-war-connection/2> 10.1.2021.

- Stojanović, D. "A Few Moments with Steve Tesich", *Pogledi*, April 1992. Dostupno preko: <www.dejanstojanovic.org/steve-tesich.html> 11.1.2021.
- Tesich, Steve. *The Speed of Darkness*. New York: American Theatre Magazine, 1989.
- Weber, B. "Steve Tesich, 53, Whose Plays Plumbed the Nation's Identity", *New York Times*, July 2nd 1996. Доступно преко: <www.nytimes.com/1996/07/02/arts/steve-tesich-53-whoseplays-plumbed-the-nation-s-identity.html> 11.1.2021.

Radoje Šoškić

The Speed of Darkness By Steve Tesich: America After 'An Orgy of Power'

Summary

Steve Tesich, a Serbian-American playwright, transposed the negative foundations of the greatness of America into his post-Hollywood plays that belong to his late and artistically most successful and most mature period of creativity, marked by writing the so-called "moral tetralogy". The paper comments on Tesich's first drama from the aforementioned tetralogy, entitled *The Speed of Darkness*, in which America is portrayed as an achieved utopia transformed into an anti-utopia, a Baudrillardian simulacrum, which is clearly presented as a metaphor for the postmodern state of Western civilization and an illustration of his vision of the end of reality. Baudrillard's views on America as the "post-orgy world", as well as his concepts of simulacrum and simulation provide the theoretical framework for our analysis.

Keywords: *The Speed of Darkness*, Vietnam, USA, utopia, anti-utopia, the post-orgy world

Примљено: 19. 1. 2021.

Прихваћено: 4. 10. 2022.