

АМЕРИК★

## АМЕРИКА

### Уредници

Проф. др Драган Бошковић  
Доц. др Марија Лојаница

### Уређивачки одбор

Проф. др Драган Бошковић (Крагујевац, Србија)  
Проф. др Никола Бубања (Крагујевац, Србија)  
Доц. др Марија Лојаница (Крагујевац, Србија)  
Проф. др Часлав Николић (Крагујевац, Србија)  
Доц. др Јелена Арсенијевић Митрић (Крагујевац, Србија)  
Проф. др Радојка Вукчевић (Београд, Србија)  
Проф. др Биљана Ђорић Француски (Београд, Србија)  
Проф. др Александар Јерков (Београд, Србија)  
Проф. др Александар Петровић (Београд, Србија)  
Проф. др Саша Радојчић (Београд, Србија)  
Проф. др Татјана Росић (Београд, Србија)  
Проф. др Звонко Ковач (Загреб, Хрватска)  
Проф. др Роберт Ходел (Хамбург, Немачка)  
Проф. др Зоран Милутиновић (Лондон, Велика Британија)  
Проф. др Персида Лазаревић Ди Ђакомо (Пескара, Италија)  
Проф. др Ала Татаренко (Лавов, Украјина)  
Проф. др Богуслав Зиелински (Познањ, Пољска)

### Рецензенти

Проф. др Татјана Росић (Београд, Србија)  
Проф. др Александар Јерков (Београд, Србија)  
Проф. др Биљана Ђорић Француски (Београд, Србија)  
Проф. др Часлав Николић (Крагујевац, Србија)  
Проф. др Александар Петровић (Београд, Србија)  
Проф. др Ала Татаренко (Лавов, Украјина)  
Проф. др Саша Радојчић (Београд, Србија)

# АМЕРИКА

Уредници

**Драган Бошковић**  
**Марија Лојаница**

Филолошко-уметнички факултет  
Крагујевац, 2017.

# САДРЖАЈ

## 1

**Tatjana Rosić**

BLOGGING ON DETROIT,  
VAMPIRIZAM I KAPITALIZAM ILI:  
DETROT I LJUBAV PREMA RUŠEVINAMA / 13

**Весна С. Алексић**

АУТОМОБИЛ:  
СИНЕРГИЈА ЕКОНОМСКОГ И КУЛТУРОЛОШКОГ ФЕНОМЕНА / 51

**Marija V. Lojanica**

LOST IN THE SUPERMARKET: ONTOLOGIJA NESTAJANJA / 69

**Nikola M. Bubanja**

INSIDE CHICAGO FOG:  
CLOSURE IN THE POEM “FOG” BY DAVID REITMEYER / 79

**Chiara Scarlato**

THE NAÏVE POWER OF TELEVISION:  
DAVID FOSTER WALLACE BETWEEN BOREDOM  
AND ENTERTAINMENT / 93

## 2

**Aleksandar Jerkov**

АМЕРИЧКО НЕБО: PRVI POVRATAK / 109

## 3

**Предраг Тодоровић**

ТАРЗАН КАО ПРВА ПОП ИКОНА ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА / 129

**Sava D. Popović**

*THE HERO IS ONE, CULTURES CALL IT BY MANY NAMES:*  
A COMPARISON OF SUPERHERO STORIES  
IN AMERICA AND JAPAN / 151

**Јелена Милинковић**

ЕЛЕМЕНТИ АМЕРИЧКЕ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У  
РОМАНУ *ЛОЛИТА* ВЛАДИМИРА НАБОКОВА / 165

**Ксенија Б. Влашковић**

О ИМИЦУ БРЕНДА У АМЕРИЧКОМ ПРАВУ / 189

**Желимир Д. Вукашиновић**

ГДЈЕ ЈЕ АМЕРИКА?  
– скица нове безнадежности – / 201

**Биљана Ђ. Ђорић Француски**

АМЕРИКА КАО ФИКТИВНА И/ИЛИ СТВАРНА ЗЕМЉА:  
ОД СВИФТА ДО БОДРИЈАРА / 213

**Јелена Н. Арсенијевић Митрић**

ГРОТЕСКНА ВИЗИЈА ОБЕЋАНЕ ЗЕМЉЕ У  
РОМАНУ *АМЕРИКА* ФРАНЦА КАФКЕ / 229

**Јелена М. Тодоровић**

ПОСТХУМАНИЗАМ: ТЕХНОЛОШКА, ХУМАНОИДНА  
БИЋА (АНДРОИДИ И КИБОРЗИ) У РОМАНУ *САЊАЈУ ЛИ  
АНДРОИДИ ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ?* ФИЛИПА К. ДИКА / 245

**Бошко Б. Француски**

*АСТРАЛНА АМЕРИКА* У ДЕЛИМА МАЈКЛА МУРКОКА / 263

4

**Радојка Вукчевић**

ЛОРЕНС БЈУЕЛ И „ВЕЛИКИ АМЕРИЧКИ РОМАН” / 283

**Вилјана Влашковић Пић**

THE AMERICAN DREAM DEFERRED:  
THREE DYSFUNCTIONAL DRAMATIC FAMILIES / 293

**Јована С. Павићевић**

КУШНЕРОВА АМЕРИКА НА ПРАГУ ОТКРОВЕЊА / 309

**Никола М. Ђуран**

РАЗВОЈ ДЕМОКРАТИЈЕ У СЈЕДИЊЕНИМ АМЕРИЧКИМ  
ДРЖАВАМА ИЗМЕЂУ ТРАГЕДИЈЕ И АНТИТРАГЕДИЈЕ / 331

**Дубравка Ђурић, Александра Изгарјан**

ФУЗИЈА АНГЛОФОНЕ И АФРИЧКОАМЕРИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У  
ЗБИРЦИ ПЕСАМА ХАРИЈЕТ МАЛЕН: СПАВАТИ СА РЕЧНИКОМ / 349

**Ljubica M. Vasić**

THEATRICAL RESPONSE TO THE VIETNAM WAR – CONSTRUCTION  
OF MASCULINITY IN THE POST-VIETNAM AMERICA / 367

**Katarina V. Melić**

MOBILE: *UNE CARTE DES ÉTATS-UNIS* / 383

5

**Томислав М. Павловић**

ГИНЗБЕРГОВА *АМЕРИКА* У ИЗЛОМЉЕНОМ ОГЛЕДАЛУ / 399

**Aleksandra B. Žeželj Kocić**

AN AMERICAN WRITER'S PERSONAL QUEST:  
JOHN STEINBECK'S PORTRAIT OF AMERICA / 417

**Aleksandra V. Jovanović**

CLARITY OF IMAGES AND THE LANGUAGE OF SILENCE:  
THE POETRY OF CHARLES SIMIĆ / 431

**Krinka Vidaković Petrov**

THE NOVELS OF NADJA TESICH:  
AUTOFICTION, GENDER AND FILM / 447

**Часлав В. Николић**

“WHAT YEAR IS THIS?”

РОМАН О ЊУЈОРКУ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ

МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 467

**Слободанка Пековић**

ЖЕНСКА АМЕРИКА / 501

**Анка Ж. Симић**

СВЕТСАВСКИ ЗАНОС И СРПСКИ КУЛТУРНИ ИДЕНТИТЕТ

У АМЕРИЦИ: ЕПИСКОП МАРДАРИЈЕ УСКОКОВИЋ / 513

**Dragan M. Đorđević**

THE ASTONISHING YOUTH OF SERBIAN HIP-HOP / 529

# Јована С. Павићевић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за англистику<sup>2</sup>

## КУШНЕРОВА АМЕРИКА НА ПРАГУ ОТКРОВЕЊА

Рад се бави анализом драме *Анђели у Америци* (*Миленијум се приближава* и *Перестројка*) америчког драмског писца Тонија Кушнера. Анализа се заснива на Кушнеровој тези да преиспитивање ега представља један од начина да се преиспита индивидуализам у америчком друштву. С обзиром на то да се Кушнер, како би илустровао ову тезу, позива на Брехтове такозване „поучне комаде”, преиспитивање ега можемо схватити као процес индивидуације. Узимајући у обзир Јунгов појам индивидуације и Кембелов мономит, рад има за циљ да опише путовање ликова и на основу тога представи Кушнерово виђење америчког друштва на прагу новог миленијума.

### Кључне речи

*Анђели у Америци*, его, индивидуација, сенка, мономит, фантазија

„Анђео је само уверење са крилима и рукама које те може носити. Нешто чега се не треба плашити. Ако те изневери, можеш га одбацити. И потражити неко ново.”  
Тони Кушнер, *Анђели у Америци* (*Перестројка*)

„Цео свет виси о веома танком концу, а тај конач је људска душа.”

Карл Густав Јунг

1 jovanapavicevic@yahoo.com

2 Рад је део истраживања која се изводе на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (бр. 178018), Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

„Фантазија је исто толико осећање колико и мисао, она је исто тако интуитивна као што је осећајна. (...) Она се појављује час као прапочетна, час као последњи и најсмелији производ обухватања свих могућности. (...) Она је пре свега стваралачка делатност, из које произлазе одговори на сва питања на која треба одговорити; она је мајка свих могућности, у којој су такође, као све психолошке супротности, живо везани унутрашњи и спољашњи свет. Фантазија је била и јесте увек оно што ствара мост између неударљивих захтева објекта и субјекта, екстраверсије и интроверсије.”  
Карл Густав Јунг, *Психолошки типови*

Тони Кушнер (1956), амерички драмски писац и сценариста, доспео је у сам врх америчке драме и позоришта 20. века захваљујући *Анђелима у Америци*, драми која се састоји из два тематски повезана дела, *Миленијум се приближава* (*Millennium Approaches*)<sup>3</sup> и *Перестројка* (*Perestroika*)<sup>4</sup>, на којима је Кушнер радио укупно пет година. За *Анђеле у Америци* Кушнер је добио сва значајна признања која се додељују најбољим и оригиналним остварењима из области америчке драме: Пулицерову награду (1993) и награду Удружења њујоршких драмских критичара<sup>5</sup> (1993) за *Миленијум се приближава*, а за оба дела две Драма Деск награде<sup>6</sup> (1993, 1994) и два Тони признања (1993, 1994). Национално позориште из Лондона је уврстило *Анђеле* у сто најбољих драма 20. века, а у Америци је 2003. године проглашена једном од пет најбољих, уз *Смрти трговачког џушника*, *Ко се боји Виџиније Вулф?*, *Искушење* (*The Crucible*) и *Дуго џушовање у ноћ*, које су понеле Тони признање. Критичари су се сложили у томе да драма на дубокоумни и трагички начин (Савран 2005: 15)

3 Писање првог дела започиње 1988. године по наруџбини Оскара Јустиса (Oskar Eustis), тадашњег уметничког директора позоришта Еурека (Eureka Theatre Company) из Сан Франциска. *Миленијум се приближава* је први пут изведен у облику радионице у Лос Анђелесу (Center Theatre Group/Mark Taper Forum) у мају 1990, а светска премијера је одржана годину дана касније у Сан Франциску. Представа из регионалних позоришта одлази у Национално позориште у Лондону (1992), да би након успеха који постиже код енглеске публике и критичара доспела 1993. године у Њујорк и то у само средиште креативних достигнућа извођачких уметности и комерцијалних продукција.

4 Паралелно са писањем и извођењем првог дела настаје и други који ће Кушнер у неколико наврата прерађивати све до септембра 1995. године. Прва верзија, коју завршава 11. априла 1991, изводи се 1991. и 1992. године у виду читајућих проба. Оба дела су први пут заједно постављена на сцену у новембру 1992. године у Лос Анђелесу (Center Theatre Group/Mark Taper Forum), а затим и на Бродвеју у новембру 1993. године.

5 New York Drama Critics' Circle Award

6 The Drama Desk Awards



приступа сецирању америчког друштва и живота и да представља прекретницу у америчком позоришту, геј стваралаштву и америчкој књижевној култури (исто: 16), док се у Великој Британији сматра једном од кључних драма које су утицале на препород британске драме и формирање новог драмског сензибилитета деведестих година.

Први могући одговор на питање у чему се састоји толики значај Кушнеровог текста произлази из утиска да је посреди, како се често истиче, комад епских размера. Укупна дужина текста, који се сматра преопширним за савременог читаоца, па и гледаоца, није једини меродаван критеријум за извођење таквог закључака, али јесте, када се дело сагледа у целини, показатељ ауторове тежње ка свеобухватном обликовању конкретних догађаја и индивидуалних светова који су утемељени у духу једног времена. Комплексност и разноврсност тема, које аутор преплиће и супротставља путем бројних ликова и њихових унакрсних веза, стварајући тиме динамичну мрежу социјалних, идеолошких и религиозних проблема, неминовно су се одразили на обим текста чије извођење подразумева вишечасовни боравак<sup>7</sup> у позоришту. Аутор је из мноштва тема које се препознају у тексту ипак издвојио најбитније тематске оквири и сугерисао облик креативног изражавања тиме што је драми доделио поднаслов, док је у „Поговору”, који настаје 1993. године, понудио и нешто универзалније оквири за тумачење.

Поднаслов „Геј фантазија на националне теме” („A Gay Fantasia on National Themes”) је „један од најзначајних елемената” драме према Кушнеровом мишљењу, јер указује на његову амбициозну замисао (Фостер 2002: 171) да, како можемо закључити из „Поговора” (Кушнер 2007: 284), на линији америчких аутора попут Витмана и Мелвила сажме разнородне и често опречне хипотезе о томе шта је Америка. Драма, у најширем смислу, говори о епидемији сиде у Њујорку током осамдесетих година и америчком друштву на челу са Роналдом Реганом. Криза изазвана епидемијом представља оквир за тумачење „националних тема”, то јест сегмента подналова који се односи на политички садржај (Фостер 2002: 172) и то Реганову администрацију, идеологије, америчку демократију, однос закона и правде, и сексуалности и политике. „Геј” ближе одређује начин на који приступа националним темама – различити аспекти

7 Овогодишње поновно извођење *Анђела у Америци* у Националном позоришту у Лондону траје седам и по сати.

америчког друштва су углавном, али не и искључиво, приказани из позиције представника сексуалне мањине (геј промишљање) који се директно или индиректно суочавају са епидемијом. Кроз седам ликова, који су од скоро подједнаке важности, иако је појединима додељено мање места у заплету, Кушнер представља *свејшове* хомосексуалаца и хетеросексуалаца који се укрштају у породичним, пословним, интимним сферама, како на територији Њујорка, тако и у фантазијама и халуцинацијама. Комбинацијом две *контроверзне* речи (Џоунс 2006: 18), „геј” и „национално”, аутор је желео да укаже на повезаност та два света која постаје очигледнија са променом парадигме у драмском и позоришном стваралаштву током осамдесетих година (исто). За разлику од драма из шездесетих и седамдесетих година у којима се, у складу са друштвеним околностима, хомосексуални и хомоеротични садржаји тек називују у доминантним наративима о породичним проблемима и међуљудским односима, *Анђели у Америци* прате тенденцију других геј аутора чија су дела омогућила да се лична динамика повеже са политичким питањима (исто: 18–19) и успостави израженији критички однос према политичким, сексуалним и религиозним обичајима америчког друштва. Бирајући представнике за све наведене аспекте, Кушнер гради умањени свет велике Америке па се и „фантазија” јавила као погодно средство да се у виду драмске конструкције споје све наизглед супротстављене идеје о националном идентитету. Реч „фантазија” (енг. *fantasia*) првенствено упућује на свет музике и означава инструменталну композицију у слободном облику, „често са више делова или ставова који прелазе један у други” (Здравковић 2013: 217). Кушнер је настојао да дело има примесу музикалног, али и да одражава музичку структуру у смислу комбиновања и прожимања тема (Лукас 1993: 33), тако да се може говорити и о Кушнеровој фантазији као *својеврсном* поступку „преображавања имагинативних форми у дело” (Здравковић 2013: 217). Драмски стил који „флукутира између реализма и фантазије” (Фостер 2002: 173) почива на још једном значењу – фантазија као „способност ума да ствара нове комбинације представа или идеја” (Поповић 2010: 212). Путем те комбинације, драма омогућава да се у периоду од октобра 1985. до фебруара 1986. године, колико траје радња, сусретну прошлост, садашњост и будућност, историја, фикција и свакодневна реалност, реално и фантастично: доба макартизма, лов на вештице, погубљење Розенбергових, миграције Јевреја и Мормонаца, Реганова администрација, амерички

правосудни и здравствени систем, Дугина коалиција (Rainbow Coalition), Токвил и фиктивни писци, еколошке кризе (озонска рупа изнад Антарктика), нуклеарне катастрофе (Чернобил), сновиђења и халуцинације, анђели и утваре, рај и пакао. Кушнер је, заправо, овим амбициозним подухватом заточио сопствену „амбивалентну љубав” према америчкој историји (Кушнер 2007: 288), то јест контрадикторни имиџ који се, према Кристоферу Бигзбију, огледа у томе да је Америка „световна држава прожета религијом, пуританска култура заљубљена у порнографију” (Бигзби 2006: 9), земља у којој се велича појединац, а постоји стална опасност од тираније већине, у којој, упркос томе, грађани теже да припадају клубовима и култовима (исто: 10).

У „Поговору” драме аутор открива личну преокупираност сукобом између појединца и друштва, преиспитујући становишта која иду у прилог принципу индивидуализма, па и колективизма. Тај сукоб се превасходно тиче Кушнера као ствараоца у *америчком* друштву. Размишљајући о људима који су допринели развоју драме, као што су глумци, редитељи, чланови публице, пријатељи и партнери, као и о онима које је срео само кроз њихова дела, као што су Брехт, Фројд, Маркс, Валтер Бењамин, Кушнер (2007: 283), побија мишљење да се уметничка делатност догађа у изолацији и да је аутор сâм извор своје креативности. Усамљени појединац као самодоволна и самобитна јединка не постоји у Кушнеровој визији стваралачког чина, али га у драмском свету *Анђела у Америци* проналазимо у виду лика који је отеловљење егоизма. Насупрот тој јединци, Кушнер уводи читав низ ликова – појединаца са особеним системима вредности који ће се у својој усамљености *одважити* на искуствени дијалог са Другим. Управо ти ликови и јесу носиоци ауторове тезе да је преиспитивање ега, као апстрактног и конкретног, једина алтернатива индивидуализму (исто: 284) као и колективном једноумљу. С обзиром на то да се Кушнер (2007: 284), како би илустровао ову тезу, позива на Брехтове такозване „поучне комаде” (нем. *Lehrstücke*)<sup>8</sup>, преиспитивање ега можемо схватити као процес самоспознаје који се заснива на искуственој међуигри елемената и целине и остварује кроз узајамно дејство личног и колективног, свесног и несвесног, психичког и соматског. Сâм процес представља један

8 Брехт је понудио текст у облику материјала који представља полазиште за глумце и публику да интерактивно прошире сопствена (са)знања кроз која се текст, као и учесници, изнова креирају.

корак ка уцеловљењу које се постиже увиђањем непомирљивих супротности између свесног и несвесног, освешћивањем и развијањем занемарених тежњи (в. Јунг 2014: 1801; Требјешанин 2011: 401). Драмски заплет одражава схватање да се ево, који је одговоран за усвајање идентитета, стиче током целокупног животног путовања уз помоћ колизија са спољним и унутрашњим светом<sup>9</sup> (Јунг 2014: 4009). Растављање ега није ништа друго до болна унутрашња драма индивидуације која представља процес *диференцирања* психолошке јединке као бића које се разликује од колективне психологије (исто: 2508). Одвајање од општег и изградња посебности не значе тражену посебност, већ испуњење оне која се препознаје као аутентична (исто: 2509). Како та јединка живи и као друштвено биће, процес индивидуације не води ка упоједињавању и изолацији, већ ка „интензивнијој колективној вези” (исто: 2508), те стога процес и јесте супротстављен индивидуализму.

Начин на који је Кушнер структурирао заплет првог дела драме најбоље расветљава процес и значење индивидуације која често започиње „као одговор на неку кризну ситуацију” (Требјешанин 2011: 161). Од *лоших вести* (први чин) које се тичу болести, губитака и разочарења, преко „овостраних” и „оностраних” испитивања и изазова (*in vitro*), до *још-увек-неосвешћено, у правцу сванућа* (трећи чин), *Миленијум се приближава* приказује свет у којем се само назире трагови некадашњег заједништва. Иако се први и други део могу посматрати као две различите драме, *Пересиројка* се надовезује, наглашава Кушнер (2007: 141), на рушевине које су настале силаском Анђела на крају *Миленијума* и тиме означава почетак суочавања са супротностима живот–смрт. Заплет *Пересиројке* открива како се представе о Америци и друштву, које проналазимо у првом делу, трансформишу управо кроз путовања различитих ликова – од оних који представљају случај ометене индивидуације, до оних који ће довршити процес сугерисан називом трећег чина *Миленијума*. Ако узмемо у обзир само временски распон

9 Слобода ега је ограничена (Стајн 2007: 33) јер је ево „осетљив на ометања из многих извора” (исто: 39), како из унутрашње психе, тако и из спољашњег света. Ево је, према Фројду, посредник између унутрашњег и спољашњег света – он филтрира садржаје из спољашности и одлучује које садржаје ће задржати, а које потиснути из свести, а са друге стране је подложен „упливима емоција, фантазије и конфликта, и упадима [...] из психичких слојева несвесног” (Стајн 2007: 39) који *понекад* могу прећи праг и доспети у сферу опажајног (Јунг 2004: 4008).

драмске радње (октобар 1985–фебруар 1986), *Анђеле у Америци* можемо читати као Кушнеров *одговор* на специфичне, кризне околности америчког друштва осамдесетих година. Ипак, не смемо занемарити чињеницу да одређени временски оквир указује на то да се ближи крај „америчког века”, који је насловом првог дела постављен у контекст завршетка једног хиљадугодишњег процеса. Док *приближавање* новог миленијума функционише као одредница друштвеног тренутка, виђење *миленијума* као прага, некакве прекретнице која води спасењу или потпуном уништењу преображава тај друштвени тренутак у стање неизвесности, ишчекивања, амбигвитетности. Сходно томе, у драми препознајемо и Кушнерову *зайиштаност* над судбином појединца, идеала и друштва на раскршћу старог и новог – надамак откровења, увида, свести и разоткривања историје<sup>10</sup>.

У уводној сцени, Исидор Хемлевиц, ортодоксни рабин са израженим источноевропским акцентом, током беседе на сахрани предсказује крај једног времешног света (Кушнер 2007: 17) у америчком друштву. Рабинове речи су упућене малобројној заједници окупљеној пред ковчегом старице која је представник свих оних „који су прешли океан” (исто: 16) и у Америку пренели села Русије и Литваније и јеврејски дом како њихови потомци не би одрастали „*овде* [у Америци], на овом страном месту, у котлу за претапање где се ништа не претапа” (исто). Смрт Саре Ајронсон симболизује постепено губљење традиције, верског и националног идентитета, што се може видети из рабинове зачућености и његових опасности током набрајања чланова старичине породице – док имена прве генерације Јевреја рођених у Америци (Аврам, Самуило, Рахела) упућују на укореењеност у завичајној култури (Кушнер 2007: 16), присуство англоамеричких образаца у другој генерацији (Луис, Лезли, Дорис, Ерик) указује на њихово постепено утапање и победу доминантне културе. Идеја *мелшинг џоша* је неостварива – рабин оспорава постојање једнакости између култура, могућност интегрисања различитости, као и међусобног обogaћивања у стварању заједничке културе и идентитета. Америка је заснована на миту који говори тек о људским потребама и аспирацијама (в. Ваман 2017: 16), те она и јесте непостојећа земља<sup>11</sup> или токвиловски речено, фикција,

10 „The history is about to crack wide open” (Кушнер 2007: 118).

11 „Рабин Исидор Хемлевиц: Ви [потомци ове имигранткиње] не живите у Америци. Такво место не постоји” (Кушнер 2007: 16).

идеализована нација која постоји само у људској машти<sup>12</sup> (Бигзби 2006: 16). Потрага за уточиштем, обећаном земљом, земљом могућности и слободе која је навела Сару Ајронсон и њој сличне да се упуте на мукотрпно Велико Путовање метафорички опстаје у њиховим потомцима.<sup>13</sup> То путовање, подстакнуто непрекидним, чак свакодневним искушењима, истовремено је „подручје континуитета и пролаз за будућа измештања” (Омер-Шерман 2007: 18), али и универзални начин изражавања болног трагања за сопственим средиштем. Крај који рабин пророчки најављује није некакав коначан исход, већ почетак преиспитивања личних и друштвених уверења и померања духовног тежишта. Од ове сцене, ликови – Луис Ајронсон, унук преминуле старице, и његов партнер Прајор Волтер, Џо Пит и његова жена Харпер, Рој Кон, Белиз и Хана Пит – крећу из познатог физичког, духовног и друштвеног окружења у садашњости ка другом, непознатом месту и неизвесној будућности, ка новом миленијуму.

Преображај који ће временом претрпети сви наведени ликови почиње из средишта кризе са којом се суочавају три хомосексуалца, Прајор, Џо и Кон, а продубљује се унакрсним везама ликова – Белиз, црнац који је „заточен у свету белаца” (Кушнер 2007: 225), некадашњи „драг квин” уметник, Прајоров бивши партнер, посредник између Луиса и Прајора, медицински брат задужен за Кона, представља тачку у којој се сусрећу контрадикторна и контрапункторна струјања, а уз помоћ две жене, Харпер и Хане, које повезују Џоа, Луиса и Прајора, хоризонтално се, физичко измештање – од Солт Лејк Ситија, преко Њујорка (Бронкса и Бруклина), до Антарктика – преноси у вертикално на релацији земља–рај.<sup>14</sup> Посредством идеја и представа ликова које су, како сазнајемо од Хане на крају драме, условљене начином на који се живи (исто: 278), Кушнер драматизује и сâмо питање шта је Америка – земља и култура која суштину проналази у тежњи и опирању да се дефинише.

12 „America, as de Tocqueville recognized, is a fiction. ‘The Union,’ he observed, ‘is an idealized nation which exists, as it were, only in men’s imagination’”.

13 „Рабин Исидор Хемлевиц: Ви никада нећете моћи да пређете исти пут као она, јер таква Велика Путовања на овом свету више не постоје. Али свакога дана вашег живота ви прелазите миље тог путовања од тог до овог места. [...] У вама је то путовање” (Кушнер 2007: 16–17).

14 Укрштање и преплитање Џоовог, Харпериног, Луисовог и Прајоровог путовања Кушнер сугерише тако што у одређеним сценама наизменично ређа реплике наведених ликова које припадају просторно раздвојеним, али истовременим догађањима (енг. split scene).

Идентичан сукоб проналазимо код Прајора, Кона и Џоа, чији прагови открочења представљају могуће полазиште за развој појединца, па и друштва.

„Загасито црвени пољубац анђела смрти”<sup>15</sup> (Кушнер 2007: 27) на Прајоровом телу је први показатељ<sup>16</sup> да је погођен болешћу која је смртоносна. Поигравајући се речима „лезија” (енг. lesion) и „легија” (енг. legion), Прајор себе одређује као носиоца лезија, представника лезије странаца, америчке лезије<sup>17</sup> (Кушнер 2007: 27). Трима речима, „америчка лезија странаца”, Кушнер успева да сажме реакцију америчког друштва и политичке јавности на болест, као и статус оболелих од сиде у том друштву. Кроз поимање сиде као „непознанице” након пуних пет година (крајем 1985) откако су забележени први случајеви оболелих, Кушнер осуђује дугогодишње одбијање Реганове администрације да се отворено суочи са питањима која је болест поставила пред једно друштво.<sup>18</sup> Међутим, Прајорова реплика најбоље осликава како се скуп одређених симптома који чине болест *уйошребљава* као метафора и тиме отвара читаво поље значења која се приписују изостављеним (у дословном и пренесеном смислу) појмовима. Према мишљењу Сузан Сонтаг (1989: 17), сида обухвата две најизразитије метафоре које се користе за болест: из угла ћелијских процеса сида се описује као „инвазија”, а из угла преношења болести као „загађеност”, „зараза”. Под инвазијом се подразумева напад непријатеља, страног, туђег елемента против кога се мора борити (исто: 11), а у овом случају су то лезије, физичка манифестација тумора који подмукло разара унутрашњост. Такве метафоре, које Сонтаг назива милитаристичким, доприносе како стигматизацији одређених болести, тако и оболелих (исто). С обзиром на то да су симптоми сиде најпре уочени код припадника геј популације и да се

15 „Prior: K. S., baby. Lesion number one. Lookit. The wine-dark kiss of the angel of death.”

16 Односи се на Капоши сарком (енг. Kaposi sarcoma, KS).

17 „Prior: I’m a lesionnaire. The Foreign Lesion. The American Lesion.”

18 Испитивања болести су често обустављана услед недостатка финансијских средстава, а њихов значај умањиван изјавама званичника да је ситуација безнадежна. Саопштење издато у јулу 1985. године да глумец Рок Хадсон болује од сиде сматра се првим јавним поводом да се прошири друштвена свест о тој болести; председник Роналд Реган први пут јавно изговара реч „AIDS” у септембру 1985, а тек у априлу 1987. године опширније говори о сиди и то као највећем „државном непријатељу”. Доступно у оригиналном програму штампаном поводом извођења *Анђела у Америци* у Лос Анђелесу у октобру 1992, као и на следећем линку: <http://abcnews.go.com/Health/video/president-reagan-delivers-major-speech-aids-epidemic-1987-46492956>, 11. 6. 2017.

убрзо констатовало да се преноси путем крви, сексуалност и течност неопходна за живот постају потенцијални извор заразе и поприште ирационалних страхова. Одговорност за ширење заразе је приписивана хомосексуалцима те је сида и називана „геј кугом”<sup>19</sup>, „Божјим гневом”<sup>20</sup> којим се кажњава целокупно друштво због „противприродних” радњи. Стога, унутрашњи непријатељ није само болест која напада појединца већ су то и оболели који нагризају друштво изнутра. Сида као болест је истовремено чинилац разоткривања хомосексуалности као једног идентитета и повод да се тај сада лакше уочљив идентитет изложи прогањању (исто: 25). Болест и њени симптоми постају поигриште значења, метафора за Прајора као хомосексуалца, за онај туђи, непризнати, отцепљени део друштва. Са друге стране, крв као носилац заразе нарушава модел алтруизма и учвршћује лични интерес, принцип индивидуализма (исто: 73), осећај независности који се сукобљава са људском међузависношћу и сваким обликом саосећања. Страх од лезија, телесних излучевина, слабости, распадања, патње и деградације и немогућност да инкорпорира болест, која носи све то, у своју идеју о напретку света (Кушнер 2007: 31) удаљавају Луиса из Прајоровог живота и показују да дели конзервативна схватања, упркос свим покушајима да се другачије декларише. Док ће Луис преиспитивањем своје одлуке, својих уверења, осећања кривице и способности саосећања, научити да болест може представљати пут ка развоју, а Прајор прихватити болест, немоћ и губитак партнера као „зов у пустоловину” (прва етапа самоактуализације према Џозефу Кембелу), Рој Кон се грчевито држи моћи која му измиче као једином облику опстанка у америчком друштву<sup>21</sup>.

Обликован по истоименој историјској личности<sup>22</sup> – успешном и врло утицајном њујоршком адвокату, помоћнику

19 Кушнер алудира на сиду као „геј кугу” у сцени када Прајора посећују две утваре његових предака које га подсећају да његова болест није исто што и куга из 13. и 17. века од које су они преминули, већ један други облик, подједнако смртоносан.

20 У колумни објављеној 18. маја 1983. године, амерички конзервативни публициста Патрик Бјукенан окривљује хомосексуалце за „гнев Божи”. Доступно у оригиналном програму штампаном поводом извођења *Анђела у Америци* у Лос Анђелесу у октобру 1992.

21 „Кон: Америка није земља за немоћне и болесне” (Кушнер 2007: 192).

22 Рок Кон (1927–1986) – у „Белешци аутора”, Кушнер (2007: 11) наводи да се дела приписана лику Кона заснивају на чињеницама које је он обогатио својим драмским виђењем. Кон као резултат Кушнерове фикције делује неупоредиво животноје у односу на друге ликове – њега покрећу самоувереност, жустрост, театрално



Џозефа Макартија, „ментору” актуелног америчког председника Доналда Трампа, редовном посетиоцу и заступнику дискотеке Студио 54 – Рој Кон је оличење моћи и елитизма, манипулација, малверзација, вербалног и психолошког насиља и прикривене хомосексуалности. Кушнер промишљено бира тренутак и окружење како би Кона увео у драмски свет на самом врхунцу његове моћи и политичких утицаја – у канцеларији, за масивним столом, Кон, у присуству Џоа Пита, уговара састанке са клијентима, судијама, и њиховим женама са таквом енергијом и супериорношћу да се чини готово неуништивим. Из ове сцене можемо закључити да су Конове везе са спољашњим светом политике и судског система битан фактор његовог самоодређења које се своди на *друштвено ја*, то јест његову *очекивану улогу и објективну друштвену функцију* (Фром 1984: 87). Његов пад се, пак, убрзо назире у тренутку када му лекар потврђује да поседује симптоме болести која напада „хомосексуалце, хемофиличаре и наркомане” (Кушнер 2007: 49). Болест сама по себи не представља узрок његовог пада, већ начин на који Кон редефинише болест и стварност како би одржао моћ и утицаје. Називи као што су „сида” и „хомосексуалац” су ништа друго него етикете које показују „где се појединац идентификован на тај начин уклапа у ланац исхране, у хијерархијски поредак” (Кушнер 2007: 51–52). Кон у наставку не редукује хомосексуалце на сексуални идентитет и сексуалне склоности<sup>23</sup>, већ их описује као мушкарце који не поседују моћ и утицаје<sup>24</sup>. Очигледно да је у питању још једна метафора путем које се, овог пута, болест и хомосексуалност изједначавају са физичком и друштвеном слабашћу, инфериорношћу, безначајношћу и неуспехом. Како је Фром (1984: 116) описао, „похлепа за моћи”, у психолошком смислу, „не потиче од снаге већ од слабости” коју Кон, као прикривени хомосексуалац, препознаје у себи и покушава да је надомести стицањем секундарне снаге. У питању је моћ као потенција, која за разлику од моћи као господарења, означава способност да се нешто уради (исто), а одатле произлази и схватање немоћи, то

---

понашање, лицемерност и зло због чега га често пореде са Шекспировим Јагом и Ричардом III.

23 „Рој: [...] Нису у питању сексуалне склоности [...]. Хомосексуалци нису мушкарци који имају односе са другим мушкарцима” (Кушнер 2007: 51).

24 „Рој: Хомосексуалци су мушкарци који за петнаест година колико покушавају још увек не могу да прогурају предлог о антидискриминацији кроз Градско веће. Хомосексуалци су они који никога не познају и које нико не познаје. Који имају нула утицаја” (Кушнер 2007: 51).

јест особе „која није кадра да учини што жели” (исто). Кушнер, можемо рећи, поставља Кона као тачку кроз коју пролазе односи моћи или ти бојно поље на којем се у личним ставовима и личном развоју могу препознати услови за испољавање спољашњег ауторитета. Признавање и суочавање са сопственим сексуалним склоностима би представљало крај примарне фазе Коновог процеса саморазвоја која подразумева неразликовање појединца од света, социјално прилагођавање, усвајање личности према културним обрасцима. Пресецање те примарне везе неминовно носи осећање немоћи и усамљености пред којим се „отварају два пута” (исто: 102). Науштрб испољавања аутентичних сексуалних и емоционалних склоности, Кон бира други пут који подразумева одустајање од независности појединачног ја и сједињавање са „нечим изван себе” (исто: 103). Његова потреба да одређење хомосексуалности преусмери са сексуалних склоности на друштвену потенцију суштински јесте тип механизма бекства који је Фром означио као саобраћавање појединца – Кон приморавала себе да пронађе идентитет у ономе што ће други одобравати (исто: 144). На овај начин он пројектује сопствену сенку (Јунг), немоћ да се суочи са сопственим сексуалним склоностима, на друге и тиме потврђује да је прикривеност/„ормар” (енг. closet) одређујућа структура за прогањање хомосексуалаца (Сеџвик 1990: 71). Тврдећи да његова дијагноза гласи рак јетре (Кушнер 2007: 52), он одржава само привид моћи коју је као политичка персона и најеминентнији њујоршки прикривени хомосексуалац користио у сврху дискриминације хомосексуалаца.<sup>25</sup>

Упркос томе што је Кон у односу на друге ликове насилник и оличење сваког зла (Кушнер 2007: 227), Кушнер га осветљава и као кукавицу и жртву<sup>26</sup>, те његов пад носи одређену дозу трагике и побуђује осећај сажаљења у читаоцима и публици (Лукас 1993: 30). Кон представља жртву интернализоване хомофобије, јединку

25 Кон се у јавности супротстављао хомосексуалним склоностима и отворено изражавао хомофобију. Порицао је да болује од сиде, од које је преминуо 1986. године, и до краја живота је инсистирао на томе да болује од рака јетре (Пауерс 2005: 129–130). Његови ставови по питању хомосексуалности су провучени кроз Конов коментар на мјузикл *La Cage aux Folles*, који је био актуелан на Бродвеју током осамдесетих година – мјузикл приказује свет хомосексуалаца и „драг квин” уметника и Кон га не препоручује супрузи судије, али признаје Џоу да је то једно од најбољих остварења на Бродвеју тренутно.

26 Кушнер је добио идеју да лик Кона заснује на супротностима када је приликом обележавања дана сећања на преминуле од сиде видео платно на којем је писало Рој Кон: насилник, кукавица, жртва (Батлер 2016).

у застоју, а на основу тога и начин на који се обликује једна страна америчког друштва, и то она окорела, ригидна и конзервативна. Од свих ликова, једино се Рој Кон тврдоглаво супротставља свом „унутрашњем гласу”. Утвара Етел Розенберг, чије погубљење Кон сматра својим највећим доприносом америчком друштву<sup>27</sup> (Кушнер 2007: 113), посећује га у неколико наврата пре и током његовог боравка у болници. Иако само утвара која може сугерисати да у Кону постоји трачак гриже савести, Кушнер јој додељује амбивалентну природу тако да се њено присуство чини стварним: њени гестови су подједнако вођени мржњом и жељом за осветом, као и истинском способношћу да саосећа са Коновом патњом (Барнет 2014: 136). Међутим, она најпре има улогу средства путем којег сазнајемо да Кон није бесмртан као што је веровао<sup>28</sup> и да физичка смрт за њега не представља ништа у поређењу са његовим друштвеним статусом. Утвара Етел Розенберг саопштава Кону да је завршено саслушање које је организовано поводом његовог искључења из адвокатске коморе и да ипак неће умрети као моћни адвокат. Разоткривање историје које је Етел раније најавила се обистинило у смислу разоткривања начина на који је Кон прокрчио свој пут у историју тако да његов крај у америчком друштву није узрокован физичком смрћу, већ уништеном репутацијом. Лик Роја Кона је пример ометене индивидуације – његова друштвена *улога*, али не и *суштина*, трансформисана је уз помоћ спољашњих чиниоца, истих оних моћи које је покушавао да одржи.

Џо Пит, Конов штићеник, продукт је мормонске доктрине – Америке која је покренула читав бизнис креирања сопствених религија (Бигзби 2006: 21), што Кон поздравља следећим речима: „Мормонац. [...] Само у Америци”<sup>29</sup> (Кушнер 2007: 21). Своју персону је изградио уз помоћ породичног васпитања, верских уверења, образовања и професије – узоран син Хане Портер Пит, муж Харпер Пит, дипломирани правник и главни помоћник

27 Етел и њен супруг Џулијус Розенберг су осуђени због шпијунаже у корист Совјетског Савеза 1951. године, а затим погубљени 1953. године. Иако није било довољно доказа који би потврдили њено саучесништво у шпијунажи, Рој Кон у улози помоћника тужиоца је сматрао да Етел сноси чак већу одговорност од Џулијуса (Барнет 2014: 131). Део у драми када Кон открива да је свакодневно вршио утицај на судију да „обави своју дужност према Америци, историји” (Кушнер 2007: 114) тиме што ће осудити и Етел заснива се на чињеницама које је Кушнер преузео из историјских архива.

28 „Кон: ја сам бесмртан. [...] Силом сам прокрчио пут у историју. Никада нећу умрети” (Кушнер 2007: 118).

29 „Roy: Mormon. Delectable. Absolutely. Only in America.”

судије у федералном Апелационом суду у Њујорку. Кон придобија Џоа као сина у кога ће инвестирати сопствену моћ баш као што су то за њега раније чинили Волтер Винчел, Едгар Хувер и понајвише Џозеф Макарти (Кушнер 2007: 62), и предлаже му да прихвати једну утицајну позицију у Сектору за правосуђе у Вашингтону. Џо постаје растрзан између потребе да удовољи Кону, патријархалној фигури и свему што Кон подржава на површини – конзервативна уверења, промене које су наступиле са Реганом и новооткривену идеју Америке – и сопственим унутрашњим нагонима који се косе са претходно наведеним уверењима. Харпер, Џоова агорафобична жена и зависник од валијума, фрустрира његову жељу за селидбом и тиме полако открива природу проблема у њиховом брачном животу. Иако се на први поглед чини да су проблеми узроковани тиме што Харпер пати од ирационалних страхова и халуцинација, убрзо постаје јасно да су ти страхови и халуцинације пролаз у оно што се скрива изван површинске реалности. Усамљени Прајор и сексуално и емотивно занемарена Харпер се први пут срећу у „заједничком сну”<sup>30</sup> где долазе до првог у низу „прагова открочења” – у паралелној стварности Прајор открива Харпер да је њен муж хомосексуалац (Кушнер 2007: 39), а Харпер, са друге стране, отрива Прајору да дубоко унутар њега постоји део који није погођен болешћу (Кушнер 2007: 40). Суштина до које успевају њих двоје да допру означава почетак предстојећих великих промена, што је симболично представљено гласом Анђела који Прајору саопштава да „припреми пролаз” (Кушнер 2007: 41).

Тежњу да се ослободи и неутралише утицај породице и друштва и да отклони слојеве улога које је прихватио Џо исказује препричавајући Луису своје искуство када се, услед расејаности, нашао током нерадног дана усред зграде суда. Празнина коју је видео и осетио је у њему истовремено изазвала осећај страха и невероватне слободе јер га је навела да се запита како би изгледао његов свет када би се изгубило све што га је обликовало (Кушнер 2007: 79). То искуство му омогућава да се повеже са својим „унутрашњим гласом”, да напусти Харпер и да се упусти у подухват са пуно ризика. Његова пустоловина ипак остаје само на нивоу бега из друштвене реалности у свет супротности и обрнуто. Луис га уводи у свет хомосексуалности, али, суочавајући га са судским одлукама које је доносио, наводи да се са њим насилно

<sup>30</sup> *Mutual dream scene* – Харпер верује да је Прајор, тада за њу непознати човек, део њене халуцинације, а Прајор да је Харпер део његовог сна.

обрачуна и на тај начин схвати да је хомосексуалност заправо политички чин, а не физички (Пауерс 2005: 127). Са друге стране, Харпер, након сукоба са Џоом и болног суочавања са чињеницом да је он хомосексуалац, призива имагинарног туристичког агента, Г-дина Лајза (енг. lies, лаж, неистина), представника Међународног удружења туристичких агената који имају задатак да подстакну људе да се насумично крећу (Кушнер 2007: 23) и захтева од њега да је одведе на Антарктик. Харпер изражава наду да заснује нови свет (Кушнер 2007: 108) на Антарктику, али је Г-дин Лајз подсећа да је то само привремено уточиште, вакуум, „замрзавање емоција” (Кушнер 2007: 108), бекство од стварности. Увидевши да и халуцинације имају своја ограничења – на Антарктику не може засновати породицу коју прижељкује – Харпер се враћа у стварност и након тумарања по Бруклину одлучује да напусти Џоа и крене за Месецом преко Америке, закључујући да на овом свету постоји једна болна врста напретка која се састоји из „чежње за оним што смо оставили иза нас, и сањарења о ономе што предстоји” (Кушнер 2007: 275).

Смештајући два прикривена хомосексуалца у контекст закона, правде и политике, Кушнер открива механизам стварања америчког монолита који је, према Луисовом мишљењу, сачињен од беле хетеросексуалне мушке популације (Кушнер 2007: 96). Тај механизам се може пре свега приметити у томе како појединци приступају ванпсихичким детерминантама у процесу (само) спознаје, а тек онда и у томе како улоге које усвајају утичу на слику друштва у целини. Део личности који Џо потискује интензивним отпором се разоткрива кроз библијску причу о младом снажном Јакову који се рве са Анђелом, представљеним у виду лепог златокосог мушкарца са крилима (Кушнер 2007: 55). Његова опседнутост том сликом још из раног детињства указује на дугогодишњу унутрашњу борбу између его-свести и сенке, коју Јунг дефинише као тамну или „негативну” страну личности у смислу да представља „скуп непријатних одлика које појединац жели да сакрије” (Јунг 2014: 2710) и које „одбија да прихвати код себе” (Јунг 2014: 3792). Иако постоје извесне разлике – Џо је свестан свог тамног дела личности, али се тог дела плаши и презире га, а Кон живи своју двострукост тако што омогућава сваком делу личности да се оствари, али у строго одвојеним сферама – обојица развијају екстремне, радикалне *свесне* ставове, истичући само једну страну сопствене поларности. Оба лика су ангажована у „хипермаскулиним активностима” и то у оквиру

„хомофобичне и насилничке политичке арене” (Пауерс 2005: 125). Апелациони суд за Џоа представља наслеђене обрасце поимања, то је савремена манифестација архетипа оца који „говори гласом колективног ауторитета и [чија] реч јесте закон” (Требјешанин 2011: 56). На први поглед се може учинити да се Џо, помоћник судије, потчињава закону, за разлику од Кона, адвоката, који закон сматра флексибилним и живим органом (Кушнер 2007: 114) којим он може манипулисати у своју корист. Међутим, одлуке које Џо саставља у име судије добро илуструју Луисово становиште да се на суду рачуна само пресуда као начин спровођења закона, али не и сам чин доношења одлуке и расуђивања, то јест начин како се обликује закон (Кушнер 2007: 44). Из детаљног описа<sup>31</sup> једног посебног случаја се може видети да су одлуке формулисане тако да одају привид да су сви једнаки пред законом и да Џоово суочавање са сопственом сенком истовремено одражава и конституише суочавање америчког друштва са сопственом тамном, отцепљеном страном. Радикални став, као што је поменути амерички монолит, увек претпоставља прикривање присуства екстремне супротности (в. Јунг 2014), властитих и друштвених нагонских снага. Услов за лични и друштвени напредак јесте тензија између супротности која настаје „увиђањем сенке”, а тај пут сазнања се не јавља у облику интелектуалне активности, већ пре у облику патње (Јунг 2014: 3164). Из тог увиђања може да настане целина супротности која се неће заснивати на принципу толеранције испод које тиња мржња<sup>32</sup>, већ у којој ће супротности коегзистирати без насиља. Не само да је становиште да се људи селе и развијају уз помоћ разарања и патње потврђено путовањем ликова и исходом тог путовања у последњој сцени, већ се оно и експлицитно наводи у више наврата у тексту.<sup>33</sup>

31 Пример пресуде коју је Џо састављао тиче се хомосексуалца који је отпуштен из војске непосредно пред одлазак у пензију због сексуалне оријентације са којом је војска била упозната од самог почетка. Првостепени суд је донео одлуку да му се врати пензија јер су сви једнаки пред законом, па и хомосексуалци. Док је Апелациони суд задржао одлуку првостепеног, судије су измениле разлог одлуке – војска је била упозната са његовом сексуалном оријентацијом од првог тренутка када је ступио на дужност и стога није имала право да га отпусти (Кушнер 2007: 241–242).

32 Луисово мишљење: Политичке идеологије које се залажу за права и слободу појединаца су ништа друго до буржоаска толеранција, а сида управо показује границе те толеранције испод које тиња жестока мржња (Кушнер 2007: 96).

33 Поред већ споменутог Харпериног закључка да на овом свету постоји једна болна врста напретка, постоји и сцена у којој Харпер током једне од халуцинација разговара са лутком Мормонке која јој даје висцералан опис како се људи мењају: „Бог расцепи кожу од грла до стомака [...], зарије велику прљава руку унутра,

Прајорово путовање кроз етапе се може у потпуности испратити кроз Кембелову матрицу митолошке пустоловине јунака. *Миленијум се приближава* представља, као што је раније споменуто, припрему за прелаз прага – Прајор увиђа да криза са којом се суочава надилази његово дотадашње искуство, те да његова дотадашња уверења и емоционални обрасци нису примерени за решавање кризе (Кембел 2004: 47). Прајор Волтер 1 и 2, утваре Прајорових предака, појављују се како би „припремили пролаз, бесконачан силазак”, њено невероватно појављивање (Кушнер 2007: 93). Њихова улога<sup>34</sup> се може поистоветити са ликом заштитника са којим се јунак среће на путовању (Кембел 2004: 63) – с обзиром на то да су оба претка скончала од куге, они подсећају Прајора да и њега ишчекује иста судбина уколико не прихвати улогу пророка која му је намењена (исто: 94). У другом чину *Переситројке* ретроспективно, кроз Прајорову нарацију, сазнајемо шта се догодило након тога што је глас Анђела најавио пролаз у свет непознатих, а ипак примамљивих сила на крају *Миленијума* и поздравио Прајора као Пророка. Прајор добија свете предмете – књигу пророчанства и наочаре, а затим се сједињује са Анђелом, који представља Прајорову ослобођену суштину женске моћи (Кушнер 2007: 175), кроз оргазмично искуство (исто: 174). Сједињење са Анђелом (богињом) није никаква еротичка фантазија која произлази из моралног потискивања, већ премештање у другу сферу којим се постиже саморегулисање, уравнотежавање психичког организма (Јунг: 242) кроз витмановско сједињење тела и душе и кроз откривање и асимилацију своје супротности. Прајор је принуђен да се покори вољи неба, то јест да се суочи са питањем да ли је его спреман да усмрти себе и тиме продужи путовање. Анђео, као и богиња, истовремено је животодавни принцип, сила поновног рођења и смрт свега што умире (Кембел 2004: 104–105). Међутим, Прајорово путовање наилази на још једно искушење – Анђео открива да је Бог напустио људе и анђеле на дан великог земљотреса у Сан Франциску и да човечанство мора престати са кретањем како би се Бог вратио (Кушнер 2007: 175). Али се кретање у овом случају

---

(...) стегне и вуче док ти не истргне нутрину [...]. А онда их врати назад, прљаве, упетљане и искидане, а на теби је да се закрпиш” (Кушнер 2007: 211).

34 Они, такође, откривају да Прајорово порекло сеже у давну англосаксонску прошлост, до догађаја који су довели до норманског освајања представљених на таписерији из Бајеа (Кушнер 2007: 57) и да су његови преци чак били међу првима који су населили Нови свет.

не односи на потенцијал за напредак и промену којим је Бог обдарио људе стварајући их (исто), већ на свеопшту деструкцију којој тежи човечанство. Након овог сусрета са Анђелом, Прајоров физички вид се погоршава, чиме се сугерише да је отворен пролаз ка унутрашњости и увиду. Од тог тренутка па надаље путовање креће узлазном путањом током које ће Прајор добити кључну помоћ од још једне женске фигуре. Хана Пит, која из средишта мормонске Јуте долази у Бруклин како би помогла Харпер, у Мормонском центру упознаје изнемоглог Прајора и помаже му да оде до болнице, где ће га водити кроз финални сусрет са Анђелом. На Ханин наговор, Прајор одбија књигу пророчанства, рве се са анђелом како би добио благослов и тиме стиче право да посети рај. Успињање ка рају јесте „напредовање по вертикали” које за крајњи циљ има „сусрет са боговима или небеским силама, да би се добио благослов” (Требејшанин 2011: 430). Рај заиста изгледа као Сан Франциско након земљотреса 1906. године, а анђели (континентална врховништва Америка, Европа, Африка, Океанија, Азија, Аустралија, Антарктик) очајавају због одсуства Бога. Ако оставимо по страни Бекетов утицај и „утисак да [Кушнер] *америчко* замењује за *универзално*” (Милановић 2009: 46), у одсуству или ишчекивању Бога можемо препознати Кушнерово директно супротстављање Регановој идеји Америке<sup>35</sup>, па и прижељкивани крај реганизма који је за Кушнера извор свих болести и недаћа (Фостер 2002: 174). У рају Прајор изриче свој увид да жели да живи упркос томе што је болестан (Кушнер 2007: 265) и стога захтева више живота (*more life*), што је заправо превод јеврејске речи „благослов” (Кушнер 2007: 288). Увиђањем суштине, Прајор се успиње из најнижег стања у највише или као што његово име сугерише (енг. *prior*, ранији, претходни, првобитни), из првобитног облика у нови. Његово трагање се тиме завршава и Прајор у болничком кревету „освањује као човек”<sup>36</sup> (исто: 270). Преостаје му још један задатак, а то је да благодети свог преображења врати у свет човечанства и тиме омогући обнављање заједнице (Кембел 2004: 179), што

35 „President Reagan declared: America was founded by people who believed that God was their rock of safety. He is ours. I recognize we must be cautious in claiming that God is on our side. But I think it's alright to keep asking if we are on his side” (Бигзби 2006: 24).

36 „Emily: Well look at this. It's the dawn of man”.



је симболично представљено у виду еликсира<sup>37</sup> који по буђењу добија од Белиза.

Последња сцена *Перестројке* окупља око Бетезда фонтане у Централном парку Прајора и сведоке његове трансформације – Луиса, Белиза и Хану – који су и сами у његовом присуству претрпели преображај. Сви скупа полажу наду у прочишћење у водама Бетезде по доласку оног правог миленијума, у човека и човечност, више живота. Поједини аутори препознају у окупљању представника прогнаних црнаца, Јевреја, Мормонаца и хомосексуалаца Кушнерову тежњу ка утопијском завршетку (в. Омер-Шерман 2007: 25). Међутим, из њиховог разговора уочавамо да је на помолу још један сукоб, онај који се тиче Палестине и Израела (Кушнер 2007: 280), а самим тим и још један циклус нових подухвата. Промена, као алтернатива индивидуализму, јесте „чин самопоништења” који ствара могућност „да се изађе из стања исцрпених алтернатива” (Милановић 2009: 49). Као што је Кембел (2004: 15) објаснио, позивајући се на Арнолда Тојнбија и његово схватање дезинтеграције цивилизација, раскол у души или раскол у друштву се не могу разрешити уз помоћ „враћања на старо (архаизам)”, нити уз помоћ „идеалне пројекције будућности (футуризам)”, већ путем „понављања рођења”, нечег истински новог како би се поништило понављање смрти. Кушнер вешто преспаја прошлост, садашњост и будућност и на плану идеја: изумирање старих вредности, саможивост и недостатак саосећања током осамдесетих година, и могућност да се изаберу два пута, онај који води уништењу и онај који се заснива на потреби за променом (Пауерс 2005: 123). По броју мушких ликова и чињеници да се мушки ликови дуплирају тиме што је Кушнер одредио да један извођач у представи игра два лика (дубл)<sup>38</sup>, Савран (2005: 216) закључује да је маскулинитет у средишту драме. Ипак прича о Прајору који пролази кроз све етапе развоја уз помоћ женског принципа, и то Харпериног увида, Ханине помоћи која уз Прајора развија саосећајност и прихвата хомосексуалце, Анђела који је хермафродит, али представља Прајорову Аниму, јесте противтежа слици Белизове стварне Америке која је изабрала деструкцију, која умире у болници, и која је махнита и окрутна (Кушнер 2007: 228).

37 Конове залихе азидотимидина (AZT) које Белиз кришом износи из Конове собе након његове смрти.

38 Сваком глумцу који игра једног од осам главних ликова (укључујући и Анђела) је додељена и једна од споредних улога.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ваман 2017: J. Wahman, "The Idea(s) of America", *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 31, No. 1, University Park: Penn State University Press, pp. 16-39.
- Барнет 2014: C. Barnett, "'More Life': Ethel Rosenberg's Ghost and *Angels in America*", *Women's Studies*, Vol. 43, 2, London and New York: Routledge, pp. 131-154
- Батлер 2016: I. Butler, "*Angels in America: The Complete Oral History*", *Slate* [http://www.slate.com/articles/arts/cover\\_story/2016/06/oral\\_history\\_of\\_tony\\_kushner\\_s\\_play\\_angels\\_in\\_america.html](http://www.slate.com/articles/arts/cover_story/2016/06/oral_history_of_tony_kushner_s_play_angels_in_america.html); 15.05.2017.
- Бигзби 2004: C. Bigsby, "Tony Kushner", *Contemporary American Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 86-131.
- Бигзби 2006: C. Bigsby, "Introduction: What, then, is the American?", *The Cambridge Companion to Modern American Culture*, ed. by Christopher Bigsby, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-32.
- Здравковић 2013: М. Здравковић, *Позоришни речник*, Београд: Завод за уџбенике.
- Јунг 1978: K. G. Jung, *Psihološki tipovi* (Odabrana dela K. G. Junga; knj. 5), s nemačkog preveo Miloš N. Đurić, Novi Sad: Matica srpska.
- Јунг 2014: C.G. Jung, *The Collected Works, Volume I-XX* (Complete Digital Edition), ed. by Sir Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler, William McGuire, London and New York: Routledge.
- Кембел 2004: Joseph Campbell, *The Hero With A Thousand Faces*, Princeton: Princeton University Press.
- Кушнер 2007: Tony Kushner, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (Part One: Millennium Approaches; Part Two: Perestroika), London: Nick Hern Books.
- Лукас 1993: Craig Lucas, "Tony Kushner", *BOMB*, No. 43, New York: New Art Publications, pp. 30-35.
- Милановић 2009: S. Milanović, „Lekovito pozorište Tonija Kušnera”, *Teatron: časopis za pozorišnu umetnost*, broj 148/149, Godina XXXIV, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti, str. 45-52.
- Омер-Шерман 2007: R. Omer-Sherman, "The Fate of the Other in Tony Kushner's *Angels in America*", *MELUS*, Vol. 32, No. 2, Oxford: Oxford University Press, pp. 7-30.
- Пауерс 2005: W. Douglas Powers, "Lifted above Tennessee Williams's Hot Tin Roof: Tony Kushner's *Angels in America* as Midrash", *South Atlantic Review*, Vol. 70, No. 4, Atlanta: South Atlantic Modern Language Association, pp. 119-138.
- Педерсон 2009: J. Pederson, "*More Life* and More: Harold Bloom, the J Writer, and the Archaic Judaism of Tony Kushner's *Angels in America*", *Contemporary Literature*, Vol. 50, No. 3, Madison: University of Wisconsin Press, pp. 576-598.
- Поповић 2010: Tanja Popović, *Rečnik književnih termina* (drugo izdanje), Beograd: Logos Art.
- Савран 2005: D. Savran, "Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How *Angels in America* Reconstructs the Nation", *Bloom's Modern Critical*

- Views: Tony Kushner*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Philadelphia: Chelsea House Publishers, pp. 15–42.
- Сеџвик 1990: E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.
- Сонтаг 1989: S. Sontag, *AIDS and Its Metaphors*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Стајн 2007: M. Stajn, *Jungova mapa duše: uvod*, prevela Žanet Prinčevac de Villablanca, Beograd: Laguna.
- Требјешанин 2011: Žarko Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, Beograd: Zavod za udžbenike i Hesperia.
- Фостер 2002: V. A. Foster, “Anxieties and Influences: The Presence of Shaw in Kushner’s *Angels in America*”, *Shaw*, Vol. 22, University Park: Penn State University Press, pp. 171–183.
- Фром 1984: E. Fromm, *Bekstvo od slobode*, preveli S. Đorđević i A. I. Spasić, Zagreb: Naprijed.
- Џоунс 2006: A.M. Jones, “Tony Kushner at the Royal National Theatre of Great Britain”, *Tony Kushner in Conversation*, ed. by Robert Vorlicky, Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 18–29.

Jovana S. Pavićević

## **KUSHNER’S AMERICA ON THE THRESHOLD OF REVELATION**

### **Summary**

The paper deals with the analysis of *Angels in America (Millennium Approaches and Perestroika)* by Tony Kushner. The analysis is based on Kushner’s thesis that painful dismantling of the individual ego, that is the process of individuation and self-realization, is one of the ways to question the American myth of the Individual.

The paper draws on Jung’s concept of individuation and Campbell’s monomyth to describe the journey of Roy Cohn, Joe Pitt, and Prior Walter and through their journey to present Kushner’s vision of the American society on the threshold of the third millennium.

### **Key words**

*Angels in America*, ego, individuation, shadow, monomyth, fantasy

# АМЕРИКА

**Уредници**  
Драган Бошковић  
Марија Лојаница

**Лектура и коректура текстова на српском**  
Александра Матић

**Лектура и коректура текстова на енглеском**  
Марија Лојаница

**Превод**  
Марија Лојаница

**Ликовно-графички и технички уредник**  
Стефан Секулић

**Издавач**  
Филолошко-уметнички факултет  
Јована Цвијића б.б.  
34000 Крагујевац

**За издавача**  
Проф. Радомир Томић, декан

**Штампа**  
Занатска задруга „Универзал“, Чачак

**Тираж**  
200

**Isbn**  
978-86-80796-13-0