

<https://doi.org/10.18485/analiff.2025.37.2.14>
821.111(73).09-2 Кушнер Т.

Tajne smrti: bolest, duh i politika u *Andelima u Americi* Tonija Kušnera

Ana D. Begović*

Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

 <https://orcid.org/0009-0009-7282-8273>

Ključne reči:

Toni Kušner,
američka drama,
sida (AIDS),
bolest i politika,
telo i duhovnost,
kvir identitet,
nacionalni identitet SAD

Apstrakt

Rad se bavi nagrađivanom i širom sveta postavljano, zatim i ekranizovanom dvodelnom dramom Tonija Kušnera *Andeli u Americi*. Ova drama, malo poznata u Srbiji – o čemu svedoči i to što je samo njen prvi deo jedan put postavljen u srpskom pozorištu – pisana je i revidirana tokom nekoliko decenija i tiče se širokog spektra tema važnih za nacionalni identitet SAD. Inspirisana filozofijom, istorijom, politikom i opipljivom problematikom lečenja i prevencije side tokom 1980-ih, drama *Andeli u Americi* iznela je na svetlost dana mnoštvo društvenih i moralnih problema ne samo LGBT zajednice, već i SAD kao države, idejnog koncepta i svetske sile. Kroz analizu dramskog teksta, u radu se istražuje način na koji Kušner tretira bolest i politiku kroz postupke protagoniste Prajora Voltera i antagonistu Roja Kona. Ispitujući njihove odnose sa drugim likovima, koji nam u svojim dijalozima sa Volterom ili Konom daju uvid u teme na koje je Kušner želeo da skrene posebnu pažnju, autor rada nudi svoj pogled ili ustanovljeni kritički osvrt na dramaturgove namere i izrazito američku tematiku koja ga pokreće kao pisca. Insistirajući na političkom i društvenom angažmanu kroz dramu, pisac pokreće raspravu od značaja za društvo suočeno sa kriznom situacijom, oslikavajući istovremeno vrlo intimne scene borbe sa neizlečivom bolešću koja se odvija kako u telu obolelih, tako i na duhovnom planu. Kušnerovo ishodište je daleko više filozofsko i globalno nego li njegova polazna tačka i upravo to drami daje snagu, čineći je delom koje podstiče ne samo na akciju ili razmišljanje, već i na preispitivanje vrednosti koje su ostavljene jednom društvu u nasleđe. Iako nesporno duboko utemeljena u kvir zajednici, drama zasigurno nadilazi problematiku homoseksualaca, ispitujući mogućnosti izgradnje boljeg sveta i društva, kao i njegovo očuvanje kroz moć umetnosti. (урумљено: 6. маја 2025; урихвањено: 16. новембра 2025)

1. Uvod: *In Vitro*¹

Toni Kušner nije prvi dramski pisac koji se poslužio jednom zaraznom bolešću kao katalizatorom radnje, niti je bio prvi koji je napisao dramu o sidi² koja je kosila ranjivu populaciju na teritoriji Sjedinjenih Američkih Država poznih 1980-ih, ali svakako su *Anđeli u Americi* delo koje mu je otvorilo vrata panteona američkih dramaturga postavivši ga uz rame uz rame sa Tenesijem Vilijamsom i Judžinom O'Nilom. Do tada relativno nepoznati pozorišni reditelj, levičar, ljubitelj Bertolda Brehta, Jevrejin – i homoseksualac – postao je preko noći pisac kome je dodeljena nacionalna stipendija da napiše dramu za koju je glumačkoj trupi i odabranom reditelju Oskaru Justisu bio ponudio tek grubi nacrt i nekoliko dijaloga (Butler/Kois, 2018). Kušner će *Anđele* pisati i doradivati godinama, uveren da tekst nikad nije dovoljno dobar za izvođenje, budući da drama govori o samoj biti američke nacije. Izbor teme delimično je predvideo, a delimično uzrokovao priznanje koje će ona kasnije steći³.

Kušner sebe najčešće definiše kao politički nastrojenog dramaturga čije pisanje ima za cilj podizanje svesti u vezi sa gorućim društvenim pitanjima. „Nema anđela u Americi, samo politike” (Kushner, 2013) izgovara u dahu jedan od glavnih likova u drami, Luis Ajronson, ujedno i „samoparodirani Kušner” (Bloom, 2005: 3). Ali kako se u ovo uklapa jedna zarazna bolest? Da li je i ona samo proizvod politike ili je politika sama po sebi? Na koji način menja protagoniste i njihov odnos prema svetu i sebi? I zbog čega bi jedno političko delo nosilo u podnaslovu oznaku *fantazije*⁴? Da bismo pokušali da pronađemo odgovor na ova pitanja, moraćemo se na kratko osvrnuti i na problematiku prihvatanja epidemije, odnosno *pandemije* side, ako se ova bolest sagledava prema uticaju iz 1980-ih i 1990-ih godina.

Frenk Snouden objašnjava u svojoj studiji *Epidemije i društvo* (Snowden, 2019) da je HIV, virus koji izaziva sidu, najverovatnije cirkulisao među ljudima još 1930-ih, tako da se početak onoga što on nedvosmisleno naziva *pandemijom* dâ postaviti

1 Ovo je ujedno i naziv drugog čina prvog dela drame.

2 Prva drama koja se tiče epidemije ove bolesti je *Normalno srce* (*Normal Heart*) Larija Kramera (Larry Kramer), ujedno i osnivača dramske grupe *ACT UP* koja je od početka epidemije u Americi upozoravala na bolest i pozivala na prevenciju i lečenje obolelih (Snowden, 2019).

3 Prvi deo drame „Na pragu novog milenijuma” (*Millenium Approaches*) nagrađen je 1993. godine i Pulicerovom nagradom za dramsko delo.

4 Pun naziv drame na engleskom jeziku glasi *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. Drama se sastoji iz dva dela, prvi od kojih „Na pragu novog milenijuma” je podeljen u tri čina, dok se drugi „Perestrojka” (*Perestroika*) sastoji iz pet činova i epiloga. Za potrebe rada koristim prvi deo u prevodu Zorana Paunovića urađen za potrebe postavljanja *Anđela* na sceni Beogradskog dramskog pozorišta 2006. godine u režiji Gorčina Stojanovića, dobijen od vanrednog profesora FDU Aleksandra S. Jankovića kroz ličnu prepisku (Kušner, 2006). Kako drugi deo drame nije postavljan u Srbiji, citati od značaja iz drugog dela dati su u mom prevodu teksta dostupnog u revidiranom izdanju iz 2013. godine (Kushner, 2013). Napominjem da u meni dostupnom prevodu drame na srpski jezik (Kušner, 2006) nema podnaslova drame, što je interesantan izbor prevodioca. Za Harolda Bluma, termin „fantazija” predstavlja ključ interpretacije *Anđela* i kontratežu čisto angažovanim težnjama Tonija Kušnera. Blum smatra da je on na visini zadatka ne kada piše o politici kao takvoj već kada zađe duboko u metafiziku i duhovnost (Bloom, 2005). Osim toga, dvostruko značenje engleske reči *gay* (*veseo* i *homoseksualan*) samo po sebi predstavlja izazov za prevođenje, jer može nametnuti način interpretiranja dela, koje nikako nije sasvim „veselo”, a ni izrazito „homoseksualno” – ma šta takva definicija u književnoj kritici povlačila za sobom.

u period istorije daleko pre uspona Reganove administracije u SAD. Međutim, upravo je odnos američke vlade prema samoj bolesti bio najvažniji katalizator za Tonija Kušnera. Jedan sićušni virus u stanju je da parališe vlade i zaustavi kretanje čovečanstva, ali samo pod uslovom da mu se pripišu takva svojstva. Sida je, makar u početku, bila oglašena bolešću marginalnog sloja društva – migranata, zavisnika od droga i homoseksualaca. Zanimljivo su i naučni dokazi da je bolest pogađala i heteroseksualno stanovništvo, a o globalnim „zaključavanjima” i sličnim merama suzbijanja bolesti nije bilo ni govora. Nakon zaražavanja virusom HIV, virusna RNK zamenjuje svojim sadržajem DNK takozvanih pomoćnih T-limfocita uništavajući imuni sistem domaćina⁵. Simptomi oboljenja često na početku liče na niz infekcija – od slabosti i bolova u zglobovima i mišićima, preko oticanja limfnih žlezda, temperature, glavobolje i upale grla. Na kraju se prvobitni simptomi povuku, stanje pacijenta se pod lekovima stabilizuje, ali nikad ne može doći do potpunog oporavka i kako vreme prolazi pacijent postaje sve slabiji i neotporniji na infekcije koje bi telo inače lako prebrodilo. Stoga veliki broj obolelih isprva nije, budući da su se razboljevali i oporavljali, ni znao da je zaražen. Bolest se prenosila, a da niko nije sumnjao da se nešto strašno pomalja – sve dok nije počelo masovno umiranje.

Za Tonija Kušnera epidemija side u SAD predstavljala je neposrednu fizičku i duhovnu pretnju. Gledao je kako mu prijatelji i poznanici umiru u mukama, očekujući da i sam postane žrtvom. Država je pod palicom konzervativne administracije 1981. jednostavno proglasila nepoznatu bolest „gej kugom” (Snowden, 2019: 434) iako su iz Afrike stizali podaci o tome da sida uveliko ubija i izrazito heteroseksualno stanovništvo. Smatralo se da je jedna suštinski devijantna zajednica dobila baš ono što je zaslužila, a neretko su upravo najviši državni činovnici, poput senatora Džesija Helmsa, insistirali na tome da se svako istraživanje side zaustavi i predano radili na ukidanju finansijskih sredstava opredeljenih za suzbijanje i dalju prevenciju bolesti (Butler/Kois, 2018: 23). Konzervativni američki političari koji su negiranjem epidemije smatrali da brane čast Amerike, te da umiranje homoseksualaca zapravo donosi oslobođenje od pretnje koju predstavlja širenje komunističke, socijalističke i srodnih levičarskih ideja čiji su oni korifeji, utvrdiće se pobedama Ronalda Regana na predsedničkim izborima u dva uzastopna mandata (1981–1989). U takvoj je atmosferi Kušner počeo da piše svoj opus magnum⁶.

5 Kušner u drami opisuje tok bolesti kroz lik doktora Roja Kona, Henrija:

Niko ne zna šta je uzročnik te bolesti. I niko ne zna kako se ona leči.

Najprihvatljivija teorija je ta koja okrivljuje retrovirus, HIV virus. Na njegovo prisustvo ukazuju nam beskorisna antitela koja se pojavljuju kao reakcija na njegov ulazak u krvotok kroz neku posekotinu ili otvor na telu. Antitela su nemoćna da zaštite organizam od virusa. Zašto, to ne znamo. Imuni sistem organizma prestaje da funkcioniše. Telo postaje otvoreno za čitav pandemonijum infekcija izazvanih mikrobima protiv kojih bi se inače branilo. Kao Kapošijev sarkom. Te lezije. Ili tvoji problemi s grlom. Ili žlezde.

Čini se i da postoji mogućnost da bi mogao da se kroz moždanu opnu probije do mozga. Što je, naravno, veoma loša vest.

I pogubna, za veoma visok procenat ljudi sa narušenim imunim sistemom. (Kušner, 2006: 1.9, 35)

6 „Počeo sam pisati ove drame, mislivši tada da pišem samo jednu dramu, 1987. godine kada mi je bila trideset i jedna godina. Epidemija side bila je ušla u šestu godinu, a Reganova administracija u sedmu. Bilo je to istovremeno zastrašujuće i inspirativno doba. Prvu verziju „Na pragu novog milenijuma” završio sam 1988.

Anđeli u Americi je obimna drama sa čak dvadeset i jednim likom⁷ koje povezuju ne samo prošlost i sadašnjost, već i velike političke i nacionalne teme, sakriveni identiteti, misticizam, fantastika, ali i fizička i duševna bolest. Iako svakom pažljivom tumaču savetujem da ne propušta međusobne odnose svih likova i njihove motivacije, u ovom se radu usredsređujem na uticaj bolesti, politike i *politike bolesti* na likove u neposrednom kontaktu sa sidom, na Prajora Voltera i Roja Kona. Smatram, u saglasju sa svim proučavaocima ove drame Tonija Kušnera, da su upravo Prajor Volter i Roj Kon, dva lika u drami obolela od side, centri dramske radnje, dok je bolest od koje pate katalizator svih događaja, zapleta i raspleta. Kako oni predstavljaju suprotstavljene poglede na svet, ideologiju, život, bolest, pa i smrt, pokušaću da obrazložim njihove postupke i motivacije, kao i odnose sa ostalim likovima kako bih otkrila na koji način jedan virus kod Kušnera otvara čitav niz pitanja o samospoznaji, identitetu, duhu nacije, politici i organizaciji ljudskog društva kroz istoriju, ali i mogućnosti izgradnje nekog boljeg sveta.

2. Na pragu otkrovenja: Prajor Volter

Prajor Volter, protagonista drame i potomak stare anglosaksonske porodice, otkriva već u prvom činu drame svom partneru Luisu Ajronsonu HIV pozitivni status. Prajor je već i vidno bolestan budući da ima Kapošijev sarkom, nepobitni znak razvijene side. Za Luisa, čoveka zarobljenog u velikim temama nacionalne istorije i američke politike, jedna takva informacija po sebi predstavlja smak sveta.

LUIS: Pukao ti je krvni sud.

PRAJOR: Po mišljenju vrhunskih medicinskih autoriteta, nije samo to.

LUIS: Nego šta?

PRAJOR: Kapošijev sarkom, dragi moj. Lezija broj jedan. Cinober crveni poljubac anđela smrti.

LUIS: Ali molim te...

PRAJOR: Ja sam lezionar. Iz Lezije stranaca. Imam lezionarsku bolest.

LUIS: Prestani.

PRAJOR: Odseliću se u Ma-leziju.

LUIS: Molim te prestani.

PRAJOR: Zar nemaš utisak da se dosta dobro nosim s ovim? S obzirom na činjenicu da mi nema spasa.

LUIS: Sereš. (Kušner, 2006: 1.4, 15)

Ovo će se potvrditi i narednim Luisovim postupcima – on odmah zna da će napustiti Prajora kada mu je najpotrebniji:

godine, a prvu verziju „Perestrojke” 1990. Tako ispada su *Anđeli u Americi* stari skoro dvadeset i dve godine, a meni je tačno pedeset i šest” (Kušner, 2013: ix).

⁷ U napomenama pisca predviđeno je da osam glumaca igra sve uloge, dok se scene neretko odvijaju paralelno ili smenjuju najvećom mogućom brzinom.

LUIS: Rabine, piše li išta u svetim knjigama o onom ko napušta nekog koga voli kada je ovaj u velikom problemu?

RABIN ISIDOR HEMELVIC: Zašto bi neko učinio tako nešto?

LUIS: Zato što mora. Možda je reč o osobi s neohegelovskim pozitivističkim osećajem neprekidnog istorijskog napredovanja prema sreći ili savršenstvu ili već nečemu, možda takva osoba ne može, recimo, da u svoju predstavu o tome kako bi život trebalo da izgleda uključi i bolest. Možda nekog takvog povraćanje i rane i bolest... zaista zastrašuju, možda [...] ne ume tako dobro da se nosi sa smrću.

RABIN ISIDOR HEMELVIC: U svetim knjigama nema osude takvih osoba.

LUIS: Rabine, strahujem od zločina koje bih mogao da počinim.

RABIN ISIDOR HEMELVIC: Molim vas, gospodine. Ja sam bolesni stari rabin koga čega dug put kući do Bronksa. Ako želite da se ispovedite, potražite sveštenika.

LUIS: Ali ja nisam katolik. Ja sam Jevrejin.

RABIN ISIDOR HEMELVIC: Tim gore po vas, mladiću. Katolici veruju u oprostaj greha. Jevreji veruju u Krivicu. (Kušner, 2006: 1.5, 19)

Velike teme kojima se Luis bavi sa strašću onemogućavaju mu da bude moralna vertikala za koju se izdaje. Iako su njegova znanja nesporna, on lako pada na testu ljudskosti u vremenu potrebe. Luis, samoproklamovani neohegelijanac, u neprekidnoj je potrazi za srećom koja ne podrazumeva saučestvovanje u patnji drugog, pa čak ni bliskog bića. On jednostavno nema *ljudski kapacitet* da se nosi sa fizičkim propadanjem, jer se o njemu ne može diskutovati na nivou istorije, politike, nacije ili ideologije. U takvoj situaciji potrebna je vrlo konkretna pomoć. Prajorov put kroz središte oluje izazvane bolešću mora biti odvojen od Luisovog – na neki način, da bi uopšte imao ikakve šanse da ispuni svoju sudbinu, Prajor mora biti ostavljen u trenutku kada mu je najteže. A stvari postaju sve gore svakim danom:

PRAJOR: „Spremna sam za krupni plan, gospodine DeMil.”

Čovek bi voleo da se kroz život kreće elegantno i otmeno, da cveta retko ali sa mnogo ukusa, i u savršeno odabranom trenutku, kao onaj retki pupoljak, zebrasta orhideja... Čovek bi voleo... Čovek bi želeo... Ali želje se retko ostvaruju. Nikad se ne ostvaruju. Uvek te nešto sjebe. Čovek... umre u tridesetoj, otmu mu čitave decenije uživanja.

Jebem ti ovo sranje. Jebem ti sranje. Izgledam kao leš. Kao ženski leš. Kad ni šminka više ne pomaže, onda znaš da si pukao. (Kušner, 2006: 1.7, 25)

Upravo će se u međuprostoru između sna i jave bolesti i propadanja Prajor susresti sa suprugom Džoa Pita, Harper, ženom koju usamljenost i neutažena seksualna želja primoravaju da uzima ogromne doze valijuma. Harper i Prajor slučajni su gosti u istom nedefinisanim prostoru povezanih svesti, ali jedno drugom

pomažu da otpočinu sopstvene misije. Od Harper on prvi put čuje da u njemu postoji *mesto koje nije bolesno* – tračak nade u teškom periodu otkriven mističnom snagom „praga otkrovenja” (Kušner, 2006: 1.7, 27). Ova scena praktično je i trenutak kada Prajor prvobitno biva *obeležen* za svoju potonju proročku ulogu. To *zdravo mesto* u njegovom bolešću izrovanom telu otvara mogućnost intervencije sa nebesa za koju će ga, kao u nekom skeču na temu Dikensove *Božićne pesme*, *označiti* duhovi Prajora preminulih od kuge u 13. i 17. veku.

Zanimljiv je i odabir predaka preminulih od zaraznih bolesti kao glasnika božanskog koji za savremenog Prajora imaju poseban zadatak. Za Patrika Rajlija, ova scena ključna je za definisanje odnosa između bolesti i sudbine:

Smrtonosni virus ili bakterija svakako mogu izmeniti bolesnikovo poimanje sudbine koja se često iznova definiše iz perspektive bolesti i smrtnosti (dozvolimo da tri Prajora mogu imati različite poglede na bolest i smrt, iako nije tako – one su kazna proistekla iz božanskog gneva, moralna anomija ili posledica seksualne nezajažljivosti). Prajorovi preci, međutim, nisu fatalistički nastrojeni kada je reč o njegovoj sudbini, nego moralistički; sam Prajor, iako priznaje da se „plaši” smrti, ne pristupa joj pomiren. Ovo je ipak njegov san, a likovi koje je dočarala njegova mašta u groznici nisu tu da bi ga mučili, već da ga ohrabre. „Uz lošu vest uvek ide i dobra” kaže Prajor Drugi gotovo trijumfalno nazivajući trideset i četvrtog nosioca njihovog imena: „Prorok. Mudrac. Glasnik otkrovenja”. To je trenutak koji menja Prajorovu sudbinu; gotovo je biblijski jer on nije prvi snevač kome je proročki dar tako otkriven. (Reilly, 2015: 140–141⁸)

Prajorovo mesto u svetu ne određuje bolest za koju nema ni leka ni političke volje da se on pronade, već to što postaje izabranik Anđela, birokrata Svevišnjeg koji na sve načine pokušavaju da pronađu odbeglog Boga i vrate ravnotežu univerzumu. Bez bolesti, Prajor Volter nikada ne bi mogao da prodre u one delove sebe koji ga povezuju sa božanskim. U grozničavom snevanju između dva sveta on preuzima na sebe *Knjigu života* i zadatak da načini izbor za čitavo čovečanstvo. Na početku drugog dela drame, gotovo simbolički nazvanog „Perestrojka”, zatičemo izmenjenog Prajora, odevenog u proročku odoru, neku mešavinu monaške rize i odeće srednjovekovnog doktora koji je obilazio zaražene kugom, kako objašnjava medicinskom tehničaru Belizu ustrojstvo nebesa i zadatak koji su mu dali Anđeli. Na njemu je da zaustavi *kretanje* čovečanstva kako bi se Bog vratio tamo gde pripada, ali čini se da tu misiju još nije spreman da prihvati:

PRAJOR: Prestanite da se krećete. To hoćete. Odgovori mi! Hoćete da umrem.
(*Pauza. Anđeo i Prajor gledaju jedan u drugog.*)

8 Prevodi odgovarajućih citata iz kritičke literature i drugog dela drame „Perestrojka” sa engleskog na srpski jezik su autorkini.

PRAJOR: E pa dobro, ja... UMORAN SAM! Premoren sam od svega što mi radite, dosta mi je zaražavanja, zajebavanja i maltretiranja od takvih kao...kao ti...kao ova—

Da li je ova, ova boleština, ovaj virus u meni, je l' to poslanica, je l' to proročanstvo? Ili je to možda samo...osveta zato što, zato što vi mislite da smo mi upropastili... Ne. A, ne, hoću da odeš – odlazi ili ću ja...ja ću da odem, jer i ja mogu da odem, znaš...ja ću –

(ANĐEO se pomera u stranu i pokazuje Prajoru da može da ide. Okleva, pa kreće prema vratima. Dok prolazi pored nje, Anđeo ga nežno dotakne po ramenu.)

ANĐEO (naginjući se prema njemu, tiho i gotovo intimno): Ne možeš Pobeći od svog Zanimanja, Jono. Skrivajući se od mene na jednom, pronaći ćeš me na drugom mestu.

(Skine ruku s njegovog ramena.)

ANĐEO: Ja Ja Ja Ja stojim na kraju puta, čekam te.

(Nežno ga obuhvati rukom oko struka.)

ANĐEO (šapućući): Poznajesh Me Proroče: Iz namučenog srca tvoga,

Teku Krvave Reke Života

ulivajući se u Kosmos Rana.

(Anđeo prisloni Knjigu na Prajorove grudi, a zatim se privija uz njega. U zagrljaju doživljavaju nešto što je teško opisati rečima – nešto jednako bolno i radosno. Proizvode strašan zvuk.)

ANĐEO: Nosioče KNJIGE: ti koji si Exemplum Paralyticum⁹:

Na tebi, u tebi, u krvi tvojoj ispisasmo:

STASIS!

Neka bude KRAJ.

(Otpušta Prajora, koji pada na pod. Uz zvuke muzike, pridržavajući Knjigu, Anđeo se uznosi ka nebu.) (Kushner, 2013: 2.2, 172–174)

Nevoljni prorok pita se da li je bolest koja mu ubija prijatelje i njega samog neka vrsta kazne zbog čovekove težnje da napreduje, jer napretkom ruši sama nebesa. Međutim, Prajor je ipak naučio i važnu životnu lekciju da čovek ne može

⁹ Deluje da se Kušner namerno služi latinskim terminima, budući da Anđeo postavlja svojevrsnu dijagnozu Prajoru u duhu lekara, te sam odabrala da termine u prevodu ipak ostavim na latinskom. *Stasis* u medicinskom žargonu označava stanje u kome postoji prekid dotoka krvi u ili protoka tečnosti kroz organe ekvivalentan opstrukciji. *Exemplum paralyticum* predstavlja „primer staze”. Možemo shvatiti ovo dvojako: Prajorovim telom više neće kolati zaražena krv i bolest će ući u svoj kraj ili Prajorova smrt od side poruka je da je čovečanstvu i njegovom napretku došao kraj. Svakako je borba anđela protiv napretka ljudskog roda po sebi zanimljiva tema koju Kušner obrađuje u *Andelima*. Bigzbi daje detaljan pregled uticaja na dramu koji uključuju teorijska i književna dela Brehta, Bahtina, Fransoa Rablea i najviše od svih *Teze o istoriji* Voltera Bendžamina. Kušner deli inspiraciju slikom Paula Klea „Angelus Novus” sa Bendžaminom – anđeo dobroćudnog izraza lica gleda u izgubljeni raj dok ga odnosi divlja oluja nezaustavljivog progressa koju želi da zaustavi iako dobro zna da je u tome potpuno nemoćan (Bigsby, 2004: Poglavlje 3).

prestati da se kreće jer to znači smrt. Bolest on interpretira ne samo kao kaznu, već i suštinski prestanak uobičajenog delanja i kretanja. No, poruka i pouka Anđela može se tumačiti i na drugi način. Šta ako Anđeo zaustavlja napredak bolesti u nadi da će prorok prihvatiti svoju misiju? Bolest je za Prajora neka vrsta duhovne bitke čije poprište je njegovo fizičko telo. Iako se telesne manifestacije ne mogu negirati niti zanemarivati, ipak je u njegovom slučaju dominantna duhovna dimenzija bolovanja, što ga stavlja direktno nasuprot glavnom antagonisti Roju Konu, čija je progresija bolesti uglavnom predstavljena iz izrazito telesnog ugla. Pre nego što se odluči njegova sudbina, Prajora čeka poslednja bitka – baš kao biblijski Jakov, ali krajnje ironično vezan za bolnički krevet, on će se rvati sa Anđelom koji svečano izjavljuje da je „Telo Bašta Duše” (Kushner, 2013: 5.1, 261). Pobjeda koja Jakovu garantuje božanski blagoslov¹⁰ postaje tako Prajorova prilika da zatraži izlecenje za sebe, ali i da prenese anđeoskim načelstvima poruku u najboljem duhu rableovske satire:

PRAJOR: Neće se vratiti.

A čak i da se vrati . . . da se usudi da pomoli nos ili to svoje Slovo ili šta već u ovoj rajskoj bašti....Ako bi se, nakon ovalikog uništenja i svih strašnih dana ovog jezivog veka, čak i vratio da vidi kakvu pustoš je ostavio za sobom njegov beg, ako je sve što ima da ponudi smrt...

Ma, *tužite* gada. Eto mog skromnog doprinosa *Teologiji*. Tužite gada što vas je napustio. Kako Ga samo nije sramota? Pa mora da plati. (Kushner, 2013: 5.1, 275–276)

Pa ipak, blagoslov koji Prajor traži nakon što odbije zaustavljanje svih aktivnosti čovečanstva je u svojoj biti nešto sa čime se i bolestan i zdrav čovek lako može identifikovati:

PRAJOR: Pa ipak.

Ipak me blagoslovite. Ja još želim da živim. Prosto želim.

Proživio sam grozne dane, mada znam da ima ljudi kojima je i gore nego meni, ali...i dalje žive. I kada ih ovde drži samo duh jer je telo na ivici da nestane, kada imaju više rana nego zdrave kože, kada su sagoreli i kada su u nepodnošljivim bolovima, kada u njihovim i očima njihove dece muve ležu jaja, oni žive. Smrt mora da se potruži da oduzme život. Ne bih znao da li je to životinjski instinkt. Ne bih znao ni da li je hrabrije umreti. Ali razumem naviku. Razumem zavisnost

10 Za Jaira Lipšica, odabir Jakova, njegovog života i rvanja sa anđelom kao centralnog mita koji različiti likovi iznova izводе tokom drame nije nimalo slučajna. Ovaj biblijski mit po njegovom mišljenju od najvećeg je značaja za Tonija Kušnera jer priča o Jakovu spaja religiju, politiku, istoriju i metafiziku, kojima je on dodao i fizičku bolest (Lipshitz, 2012). Sama ideja o tome da se sa silama daleko moćnijim od nas može raspravljati i sa njima se uspešno sukobiti, pa i fizički ako je to jedina opcija, uklapa se u poruku koju kroz *Anđele u Americi* Kušner želi da pošalje ne samo LGBT zajednici, već i svima koji *imaju uši da čuju*. Kada su strukture moći na pogrešnom putu i kada se etika gubi zarad koristi ili ideologije, najgore što se može učiniti je da se čuti i postane žrtvom. Trijumf neočekivanog heroja poput Prajora i smrt moćnika poput Roja Kona vizija su sveta u kome *glas i stav* znače više od predispozicija i pozicija.

od života. Mi živimo i kada nema nade. Da pronađem nadu bilo gde – to je to – to je sve što ja mogu. Znam da nije dovoljno, tako je malo ali ipak...blagoslovite me. Želim još da živim.

(Okreće se da ide. Dok odlazi, Anđeli u tišini čine mistične pokrete. Prajor zastaje, ponovo se osetivši loše: bol u nozi, pluća zakrčena, pogled zamagljen, panični napad groznice, užasna slabost. Skuplja snagu da nastavi, pa se okreće prema njima, sada sasvim miran.)

PRAJOR: Niste vi videli šta dolazi. Videli ste samo ono čega se plašite. A dok to ne dođe – molim vas, ne ljutite se što ću ovo reći – sve što vidite je strah. Sada vam prepuštam Nebesa. Nosim sa sobom svoju bolest. I nosim sa sobom svoju smrt. Zemlja je moj dom i tamo želim da budem. (Kushner, 2013: 5.1, 278–279)

Ne postoji u čitavoj drami mesto na kome je Kušner bolje predstavio viziju Harper Pit *sa praga otkrovenja o zdravom mestu* u Prajoru Volteru. Ako je ljubav prema življenju ono što pokreće čoveka da se nada čak i kada deluje da više nema čemu, onda je Prajor i te kako zdrav čovek. Probudivši se u bolnici bez temperature nakon noći u kojoj su Beliz i sestra Emili bili uvereni da će ga izgubiti, on pronalazi „još života”. Prajor sada može da prizna sebi da mu nisu potrebni ni eksperimentalni lekovi, a ni Luis, da nastavi dalje. Tok bolesti i *zalečenja* (ako već medicinski gledano nije moguće govoriti o *isceljenju* kada je reč o sidi) za Prajora je duboko mistično i duhovno iskustvo koje menja sve njegove pretpostavke o životu i potrebama čoveka. On uspešno savladava ono o čemu je davno govorio Niče – farmakološka sredstva i briga bližnjih nisu po sebi dovoljni da se čovek izбори sa strahom od propasti i gubitkom nade jer ona samo na kratko maskiraju suštinsko propadanje (Niče, 2012). Pišući *Anđele*, Kušner je odabrao za Prajora teži put mirenja sa sobom i svetom kroz uzrastanje do duhovne lepote koju je verovatno oduvek nosio u sebi i skrivao kako bi u društvu i zajednici bio prihvaćen. Prajor nije čovek ideologije kao njegov (bivši) partner Luis, nije ni realista kao Beliz ili Hana Pit, ni sanjar poput Harper. On samo pokušava da opstane u svetu koji ga je uskratio za zdravlje i na kraju svesno odbija da igra ulogu žrtve. No, i tako nije lišen posebnosti, naprotiv:

Prajor, s druge strane, odbivši ulogu žrtve postaje simbol nečeg nezamislivog, odnosno „Velikog Dela”. Pa ipak, kao i u slučaju Roja, Prajorova privilegovana pozicija predstavlja figuru kontradiktornosti, spajanje slepila sa proroštvom, istorije sa nemogućom budućnošću, te stare krvi (oličene u Prajoru Prvom i Prajoru Drugom) sa nastupajućim milenijumom, kao i side sa „najdublje skrivenim delom, do koga bolest nije doprla”. I ne samo to, već Prajorovo ime ukazuje na njegovu izmeštenost iz vremenskog okvira, to što je on istovremeno i prevremen i zadocneo, neko ko i anticipira radnju i pruža nam njen epilog. (Savran, 2005: 20)

Uprkos očiglednim protivurečnostima koje nužno ne bivaju razrešene do kraja drame, Prajor Volter podseća jednim od ako ne lepših, makar emotivnijih završetaka

književnog dela u dugoj istoriji pisane reči da ma koliko čovek bio osuđen (od okoline, bolesti ili više sile) uvek može iskoristi svoje pravo na blagoslov:

Ova će bolest dokusuriti mnoge od nas, nipošto sve, ali mrtvima će se odati pošta, a sa živima će se i dalje boriti i da znate da nikuda nećemo otići. Više nećemo umirati tajnim smrtnima. Svet se i ovako može kretati samo unapred. Bićemo i mi građani. Došlo je vreme.

Zbogom sada.

Svi ste vi predivna stvorenja, svako od vas.

I ja vas blagosiljam: Živite i dalje.

Tako otpočinje Veliko Delo. (Kushner, 2013: Epilog, 290)

„Veliko Delo” Prajora Voltera i zajednice koju predstavlja nije više nešto neopipljivo i nezamislivo, već, kao što bi se složili Bigzbi i Blum, utopijska i donekle sentimentalna vizija sveta gde se „sve kreće ka raspletu u kome Prajorovo telo postaje bojno polje da bi konačno bilo prihvaćeno kao lokus drame, dok se ljubav može smatrati njenim operativnim principom, ali samo kada se postavi uz istinu pre nego uz običaje, navike ili konvencije” (Bigsby, 2004: 127).

Kroz lik Prajora Voltera Kušner nam otkriva i jednu neobičnu dimenziju poimanja pošasti, neku vrstu *nametnutog* ili *samonametnutog mesijanstva*. Ako uzmemo da Volterovi onostrani susreti nisu ništa drugo do grozničave fantazije bolesnog čoveka, može se zaključiti da on teži proroštvu i da ga umišlja da bi se utešio, da bi olakšao svoju patnju. Ako su, pak, ti susreti Prajorova (i naša) stvarnost, onda možemo govoriti o tome da svako ima sposobnost da spasi svet. Nije li u tom smislu bio interesantan fenomen potrebe dela populacije da u skorašnjoj pandemiji koronavirusa aktivnosti poput vakcinisanja ili sprovođenja protivepidemijskih mera (ali isto tako i borbu protiv njih) podigne na nivo svete misije, proglašavajući svoj neznatni doprinos nekakvim nadnaravnim zadatkom i bezmalo činom spašavanja ili osvešćivanja sveta? Slični mehanizmi na delu su i u Prajorovim susretima sa anđelima, ali njegov je izbor da na kraju ne ide putem *mesijanstva*, jer ono podrazumeva prihvatanje „poslanice o prestanku kretanja”¹¹ i smrt kojom se (možda) iskupljuje čovečanstvo. Izbor Prajora Voltera sasvim je drugačiji. *Ljubav* i *istina* za njega su atributi *života*, a ne *smrti* i to je proročanstvo koje je spreman da ostavi svima koji se bore sa neizlečivom bolešću ili društvenim percepcijama bolesti¹².

11 U originalu na engleskom: *The Anti-Migratory Epistle*, naziv drugog čina drugog dela drame *Anđeli u Americi*: „Perestrojka” (Kushner, 2013: 157), u autorkinom prevodu.

12 Ovde ističem da Kušnerovo pisanje ipak nije odvojivo od rodne i seksualne politike, iako taj vid umnogome nadilazi. Za pripadnika LGBT populacije poput njega, vidljivost u društvu i prihvaćenost izjednačavaju se sa dostojanstvenim životom, ljubavlju i istinom. U doba kada su *Anđeli* pisani, klima u američkom društvu bila je takva da homoseksualci, obolevi od side ili ne, nisu bili ni blizu uživanju punih građanskih sloboda. Kušner, koji je duboko uveren u političku moć pozorišta (Bloom, 2005) nije mogao da ne progovori o tome da je homoseksualnost za američko društvo predstavljala *bolest*, o čemu posebno svedoče i današnje istorijske čitanke. Zanimljiv osvrt na temu pisanja o sidi u SAD nudi Pigford:

Načini na koje se sida posmatra iz seksualnog, rodnog, rasnog, etničkog i nacionalnog ugla od najveće su važnosti za teoriju. Istovremeno, veliki broj teoretičara i sami su otvoreni homoseksualci, kao što i najveći broj književnih

Do kraja drugog dela drame *Prajaor* je „na pragu otkrovenja“, ali van domašaja više istine. Tek u svom najmračnijem času, tokom borbe za blagoslov sa višnjom silom, on uspeva da dotakne *zdravo mesto* u sebi koje ga opredeljuje za jedine sile koje zaista mogu spasiti pali svet, za *ljubav* i *istinu*, koje od nas, srećom, ne traže ni veru u bogove, ni u anđele, niti farmakološka sredstva ili političke ideologije. Kao što zaključuje Alen Francen:

Tako dakle *Prajaor* nastavlja dalje ne uprkos sidi, nego upravo zbog side. „Virus vremena“ ga je otrgao iz stanja umrtvljenosti i samosažaljenja i pretvorio ga u najmoćniji lik u drami, što je pozicija koju zauzima dok sa toplinom otpozdravlja publiku. Ovo je drama o sidi koja se od ostalih razlikuje po srećnom završetku. (Frantzen, 2005: 93)

Prajaor Volter uspeva da se izbori za blagoslov života, što nije nikakvo globalno mesijanstvo, već krajnje individualno postignuće sa kojim se može identifikovati svaka osoba obolela od bilo koje ozbiljne bolesti. On tako postaje ogledalo u kome možemo videti i svoj lik, a povoljan ishod po njega predstavlja nadu koja ostaje kada deluje da su sve druge mogućnosti iscrpljene.

3. *Kriv si koliko si težak: Roj Kon*

Nasuprot pomalo sentimentalno izgrađenom i na kraju izrazito duhovnom liku *Prajaora* Voltera stoji jedan drugi tip čoveka na smrt bolesnog od side – Roj Kon. Kritičari se u mnogome slažu da je Roj, zasnovan na istorijskoj ličnosti njujorškog advokata i sive eminencije američke konzervativne politike, najuspeliji Kušnerov lik do danas. Teško je zaista ne uživati u scenama i replikama Roja Kona, istovremeno dovrtljivim i skarednim, opscenim i inventivnim, nadasve vrlo inteligentnim i svim onim što bismo ponekad želeli da glasno izgovorimo ne mareći za tuđa osećanja, stavove ili percepciju našeg ponašanja. Za Bluma, Kon je „Kušnerovo najbolje ostvarenje do danas, sve samo ne tipični šekspirovski heroj-zlikovac“ (Bloom, 2005: 2)¹³, čovek koji određuje sudbine ne samo svojih klijenata, već i čitave američke

dela na temu side pripada korpusu muške homoseksualne književnosti. To što su homoseksualni muškarci zabrinuti za problem side neposredni je dokaz razornog uticaja bolesti na homoseksualnu i kvir zajednicu – pa ipak, to ne osporava – makar ne svesno – niti marginalizuje iskustva drugih zajednica koje je sida pogodila. Teorija pokušava da proizvede kontradiktorski koji ne poriče uticaj side na homoseksualne muškarce, niti stvara uzročno-posledičnu vezu između side i homoseksualnosti. Teorija side daje glas manjini koju čine homoseksualni muškarci i ostali, a koji su svi izgubili poverenje u medicinu kao nauku. (Piggford, 2000: 172)

13 Blum piše: „Kušnerov Roj Kon fascinantno je spoj čudnovatosti i individualnosti, od kojih nijedna nije izvor njegove ubitačne zlobe. Kolridž nije imao pravo kada se pozivao na Jagovo 'zlo bez motiva', jer Jago, baš kao i njegov učenik Satana iz Miltonovog *Izgubljenog raja*, pati od Uvreda Osećaja Sopstvene Vrednosti. Onako kako ja tumačim lik Roja Kona, isti slučaj je i sa njime. On žudi, uveren da je mogao biti moćni demon poput Džoa Mekartija, ali Bog lično ga je uskratio za unapređenje. Jago, koji je zapostavljen zbog Kasija, odlučuje da sruši boga rata Otela u ponor, da ga raščini kao biće. Kon, skandalizovan i skandalozan, sebe vredno uposlenje pronalazi tek u zagrobnom životu u sjajnoj (ali često izbacivanoj iz pozorišnih postavki) sceni 7 petog čina „Perestrojke“:

ROJ: Parnica za utvrđivanje očinstva? Slučaj napuštanja? Porodični sud je moje polje, pa ja sam jebeni demon kada je Zakon o porodici u pitanju. Samo mi reci ko je sudija i kakav nakit voli? Ako ideš pred porotu, malo je

političke elite. Dok Prajor Volter traži blagoslov, Roj Kon ga svojim poslušnicima daje.

Pričljivi Roj, koji i pre nego što je zaustio izgovori milion psovki da bi se prikazao dominantnim, odbacuje svoju seksualnu orijentaciju kao izraz (političke) *nemoći*. Kada prvi put saznaje za bolest u sceni sa doktorom Henrijem, Rojeva ličnost i pogledi na svet ogoljavaju se bez ikakvog uvijanja:

HENRI: Šta ti je, Roj?

ROJ: Ne, ne, kaži. Reci: „Roj Kon, ti si homoseksualac.“

I ja ću onda krenuti, sistematski, da uništavam tvoj ugled i tvoj rad i karijeru u državi Njujork, Henri. A ti dobro znaš da ja to mogu.

HENRI: Roj, nas dvojica se znamo od 58-me. Osim fejsliftinga, lečio sam te od svih bolesti, od sifilisa...

ROJ: To sam dobio od jedne kurve u Dalasu.

HENRI: Od sifilisa, do veneričnih čireva. U rektumu. Koje si možda takođe dobio od kurve u Dalasu, ali ne od ženske kurve.

ROJ: Onda, reci.

HENRI: Roj Kon, ti si...

Imao si seksualne odnose s muškarcima, mnogo, mnogo puta, Roj, i jedan od njih, ili više njih, opako su te zarazili. Ti imaš AIDS.

ROJ: AIDS.

Tvoj problem, Henri, je u tome što se vezuješ za reči, za etikete, što veruješ da one znače ono što se čini da znače. AIDS. Homoseksualan. Gej. Lezbijski. Misliš da su to reči kojima se označava ko s kim spava, ali nije tako.

HENRI: Nije?

ROJ: Nije. Kao i sve druge etikete, i te reči nam govore samo jedno: gde se pojedinac određen njima nalazi u lancu ishrane, u poretku živih bića? Nema to veze ni sa ideologijom, ni sa seksualnim sklonostima, već s nečim znatno jednostavnijim: to ima veze s uticajem. Ne radi se tu o tome koga ja tucam ili ko mene tuca, već o tome ko će podići slušalicu kad ja nazovem, ko mi duguje usluge. Na to se odnose etikete. E, pa, za nekog ko to ne razume, ja sam homoseksualac zato što imam seksualne odnose s muškarcima. Ali nije tako. Homoseksualci nisu muškarci koji spavaju s drugim muškarcima. Homoseksualci su muškarci koji ni posle petnaest godina žestokog truda ne uspevaju da proguraju pišljivu povelju protiv diskriminacije kroz Gradsko veće. Homoseksualci su ljudi koji ne

teže, porote nekad razglabaju, ali i to je dobro, jer kad ideš pred porotu, sigurno ćeš uštedeti na mitu. Nego šta nego ću te zastupati Care Univerzuma, ima da pevam i da prosipam crevca, da se uživljavam i zavodim publiku, pa da pobedim za tebe i da ovi što su te tužili, te izdajice, požele da nikad nisu čuli ime...

(*Čuje se prolamanje groma.*)

ROJ: Jesmo li se dogovorili, radimo li onda? Super, ali odmah moram da ti kažem da nemaš šanse, kriv si koliko si težak, u to nema sumnje, nemamo nikakav kontraargument, no nemoj ništa da mi se sekiraš, mili moj, nešto ću ja već smisliti." (Bloom, 2005: 4–5)

poznaju nikoga i koje niko ne poznaje. Oni koji imaju nulti uticaj. Liči li ti tako nešto na mene, Henri?

HENRI: Ne.

ROJ: Ne. Ja imam uticaja. I to puno. Mogu da podignem ovu ovde slušalicu, ispriskam petnaest brojeva, i znaš li ko će se za manje od pet minuta naći s druge strane žice?

HENRI: Predsednik.

ROJ: Još bolje. Njegova žena.

HENRI: Veoma sam impresioniran.

ROJ: Ne želim da te impresioniram. Želim da te nateram da shvatiš. Ovo nije prazno naklapanje. I nije nikakvo licemerje. Ovo je stvarnost. Ja spavam s muškarcima. Ali za razliku od skoro svih drugih muškaraca koji to rade, momke koje krešem ja vodim u Belu kuću, i predsednik Regan nam se smeši i rukuje se s nama. Zato što nije važno šta sam, nego ko sam ja. Roj Kon nije homoseksualac. Roj Kon je heteroseksualac, koji voli da se tuca s muškarcima.

I koja je moja dijagnoza, Henri?

HENRI: Ti imaš AIDS, Roj.

ROJ: Moja dijagnoza?

HENRI: Ti imaš AIDS.

ROJ: Ne, Henri, nije tako. AIDS imaju homoseksualci. Ja imam rak jetre. (Kušner, 2006: 1.9, 36–37)

Roja Kona i u životu i u veoma ozbiljnoj bolesti zanima isključivo moć. Njegovo bolovanje, za razliku od Prajorovog, prikazano je izrazito telesno i iz perspektive bolničkog kreveta i bespoštedne borbe za ako ne već fizički opstanak, onda održanje *uticaja*. Roja Kona koga ne opsedaju božji anđeli, već duh Etel Rozenberg koju je sa sadističkim zadovoljstvom poslao na gubilište. „Iako kasnije vidimo i Prajora na lekarskim pregledima, Roj Kon je onaj koga ova scena [sa doktorom Henrijem] patologizira kroz upotrebu medicinske terminologije kojom se opisuje njegova bolest” (Nielsen, 2008: 64) – ključ Roja Kona možebitno je *patologizacija* svega što dotakne. To je vidljivo i u njegovom odnosu prema politici, koju doživljava kao neku vrstu tela u svojoj njegovoj mehaničkoj odvratnosti:

ROJ: Ovo je... to je ključanje želudačnih sokova, ovo su enzimi i kiseline, to je unutrašnje sagorevanje, rad creva i crveno meso... to smrdi, to je politika, Džo, igra preživljavanja. A ti misliš da si... Šta? Iznad toga? A šta znači biti iznad onih koji su živi? To znači biti mrtav! Među oblacima! Ali ti si na zemlji, jebote! Stani na zemlju, sredi se malo.

Ja sam bolestan. Nanjušili su da sam slab. I sada traže krv. Moram da imam svog čoveka u Ministarstvu. Ti ćeš me štititi u Ministarstvu. (Kušner, 2006: 2.6, 57)

Roj Kon je oduvek i zauvek na zemlji. Kada ga hospitalizuju, Roj se susreće sa svojim etičkim opozitom, medicinskim tehničarem i bivšim transvestitom Belizom, jedinim likom u drami za koga je sam Kušner rekao da predstavlja nepokolebljivi moralni kompas, „neku vrstu saosećajnog istinozborca koji se kao potpuni autsajder nikako ne može predstaviti u drugačijem [muževnijem] svetlu” (Nielsen, 2008: 46). Njihov dijalog tako postaje dramski centar u kome dominira diskurs prožet medicinskom patologijom karakterističnom za Roja koji uvek izbegava suočavanje sa gresima iz prošlosti, zato što ništa što je činio u ime politike ne smatra lošim:

BELIZ: Eto de.

ROJ (*gromko*): Sve me boli.

BELIZ: Daću vam analgetik.

ROJ: Hoće li da me onesvesti?

BELIZ: Daj bože.

ROJ: Onda samo udri. Bol je...ma sitnica, bol je život.

BELIZ: Pevaj, srećice.

ROJ: Kada su mi radili fejslifting, naterao sam anesteziologa da mi da lokalnu. Podigli mi celo lice kao da je salveta, a ja sam sve vreme bio budan i gledao.

BELIZ: Sereš. Nijedan doktor ne bi na to pristao.

ROJ: Ja mogu da nateram svakoga da pristane na ono što tražim. Evo na primer: hajde da ti i ja budemo drugari. Mi Jevreji i vi obojeni, jedna fina istorijska liberalna koalicija, može? Moj narod je tvom prvi prodavao robu na malo, tvoj narod je bio prvi koji je moj narod unajmljivao da mu čisti pred radnjom u subotu ujutro, a onda smo se svi lepo držali za ručice i vozili busom u Selmu. Naravno, ja nisam, nikad se ne vozim busom, uvek taksijem. Ali ima nešto u vezi sa američkim crncem, taj nikad nije bio komunjara. Jevrejski luzeri jesu. Ali vi ljudi ste imali Isusa i crveni nikad nisu doprli do vas. Divim se tome.

BELIZ: U tvom kartonu ne piše da patiš od deluzija.

ROJ: Lud sam kao struja. Sedi. Da popričamo malo. (Kushner, 2013: 1.6, 152)

Roj neizmerno mrzi bolest i bolnice, ne zato što bolest ne doživljava kao sastavni deo života, već zato što je ona manifestacija *slabosti* (v. Kushner, 2013: 1.6). Kon će tako prihvatiti savet u vezi sa terapijom od Beliza, što je ujedno i jedino mesto u drami kada on donekle prećutkuje etiketiranje drugog homoseksualnošću, ali isključivo da bi izvukao korisnu informaciju. Čim je dobije, vraća se redovnom poricanju svoje seksualne orijentacije i uobičajenim verbalnim nasiljem obezbeđuje zalihe eksperimentalnog leka za sidu¹⁴:

14 Interesantno je napomenuti da je aktivistička grupa Kleva Džounsa (Cleve Jones) 1985. godine započela projekat *Memorijalnog prekrivača žrtava side* (*AIDS Memorial Quilt*) na koji su dodavana imena osoba preminulih od ove bolesti u SAD u znak sećanja. Nakon smrti Roja Kona 1986. od „raka jetre”, aktivisti su dodali i njegovo ime uz

Hoću privatne zalihe, Martine. I to poštenog, pravog pravcatog leka. Da mi bude pod rukom, ovde u mojoj sobi. Nemoj da se desi da je placebo, nisam ti ja mušterija za kliničke studije, Martine, ja volim da varam na ispitima. Tako da ćeš mi ti lepo poslati pilulice sa sve buketićem i željama za brzi oporavak, ili ću da pozovem SBS i da Majku Volasu otpevam na uvce (*tihim glasom i samozadovoljno*) „Baladu o preslatkom Oliju Nortu i tajnom fondu za crne dane. (Kushner, 2013: 1.6, 156)

Zanimljivo je to što teško da možemo tumačiti Rojevo nabavljanje lekova kao potrebu da se spasi. On prosto ucenjuje Martina Helera kako bi proverio koliko uticaja ima i na smrtnom odru. Lek je još jedna u nizu poluga i valuta kojima može da trguje ili da postigne druge ciljeve. Do kraja drame Roj neće stići da ispije ni kutiju, ali ne preza od toga da traži čitav ormarić. Iako će se Beliz u filmski zabavnoj verbalnoj bitki opscenostima izboriti za jednu kutiju novog leka, Roj kome nema ozdravljenja ostaje stari sebičnjak, tako da su Beliz i Luis prinuđeni da nakon njegove smrti ukradu zalihe kako bi pomogli obolelim prijateljima. Za razliku od Prajora, pa čak i od anđela, Kon je nepopravljiv i ne misli o ispravnosti odluka, samo o *domašaju* koji vrlo uspešno predstavlja kao *odlučnost* i *snagu*. On zapravo i ne veruje u postojanje kategorija poput empatije, altruizma i humanosti, što u poslednjim satima života objašnjava Džou Pitu:

ROJ: Moja generacija, mi smo imali *jasnu viziju*. Nismo se plašili da pogledamo u samo središte sveta, u tu rupu ispunjenu otrovnim isparenjima, znaš li ti uopšte kakve sve noćne more tamo prebivaju – e pa, ja sam gledao u nju, ceo život proveo sam kopajući da nađem dno i *da znaš* da sam ga pronašao: *to je vodotok Stiksa*. Koliko je samo tragičan i brutalan ovaj život. A ljudi su lažovi. To ti je žila kucavica svakoga od nas i utiče na sve što možemo postati. Ostalo je puka taština. Više ne prepoznaš ovaj svet. (*Kašlje*.)

Kada umrem, reći će da sam to uradio zbog para i naslovnih strana¹⁵. Ali nema to veze sa parama: samo se petlja računa. Nikada nisam poklekao. Da zapamtiš. (Kushner, 2013: 4.1, 210)

Umirućeg Roja u stopu prati žena kojoj je sada već poslovičnom snagom volje oduzeo život. Etel Rozenberg došla je sa onog sveta da vidi da li je oprost tom i takvom čoveku moguć, pogotovo što je njegova smrt na fizičkom i profesionalnom planu nepobitno strašna. Bolovi su nesnosni, pa ga Beliz drži na velikim dozama morfijuma, a halucinantni susreti sa Etel sve su učestaliji dok ne kulminiraju

moto: „Nasilnik. Kukavica. Žrtva”. Do same smrti istorijski Kon poricao je od čega je zapravo bolestan.

15 Kušner postavlja zaplet oko procesa za izbacivanje iz advokatske komore države Njujork koji se protiv istorijskog Kona vodio zbog toga što je posudio novac od klijenta i nije ga vratio. Od početka prvog dela drame Kon pokušava na sve načine da zaustavi i odloži proceduru kako bi umro kao advokat zato što su: „Advokati...Prvosveštenici Amerike. Samo mi znamo reći koje su stvorile Ameriku. Ni iz čega. Samo mi umemo da koristimo te Reči. Zakon: to je jedini klub kome sam ikad želeo da pripadam. Ima da umrem pre nego što mi to oduzmu” (Kushner, 2013: 4.1, 215).

obaveštenjem da je izbačen iz advokatske komore. I taman kada bi neko pomislio da će poraženi Roj promeniti svoj pogled na svet, Kušner nam podvaljuje mitološku varalicu, đavola čija je poslednja prevara to što je naterao Etel da „peva“¹⁶ i kome je poslednja želja da se ponovo rodi kao „oktopod“¹⁷ (Kushner, 2013: 4.2, 254–255).

Onoliko koliko je brutalna slikovitost Roja Kona oduševljavala publiku, toliko se čini i da je samom Kušneru bilo teško da ga pusti, pa mu čak i daje epizodnu posmrtnu ulogu u petom činu drame, ali deluje da u tome već zalazi u omaž brehtovskom apsurdu pri čemu se ističe maestralna scena nuđenja pravnog zastupništva Bogu lično (v. fusnotu 13). Priča Roja Kona ipak počinje i završava se političkom moći, prevarom i nezaustavljivim telesnim propadanjem. Ma koliko se Kušner trudio da održi Roja Kona na metafizičkoj ravni, makar i kroz ideju da su oprost, pokajanje i napredak mogući za svakoga, ako ne pre samrtnog ropca onda u njemu, ovaj ostaje najbolji u onim scenama gde *oktopod* od krvi i mesa izbacuje svoj verbalni otrov po drugim likovima u drami. Naravno, ovo ga ne čini šarmantnim antiherojem. Roj Kon ne želi da učestvuje u onome što se dešava zajednici kojoj makar nominalno pripada:

U jeku pošasti Kon nema zajednički cilj sa gej muškarcima koji su umrli od ove bolesti ili sa njom žive nadajući se da će jednog dana biti pobeđena. Poricanjem i odlučivanjem od njih, on zapravo ne deli patogenezu njihove bolesti, niti sudbine koje im ona dodeljuje. Oni nisu kao on. (Reilly, 2015: 167)

Tako dakle lik Roja Kona ostaje naš prozor u svet živog mesa i iznutrica kako politike, tako i side. I ma koliko delovao iskreno i pronicljivo, ne bi bilo mudro verovati mu – na kraju krajeva, on je ujedno i najveća žrtva sopstvenih uverenja.

No upravo je zanimljiv i fenomen *žrtvovanja* Roja Kona. Ako pogledamo plastično i čisto medicinski, njegovi su uslovi daleko bolji od Prajorovih. Ima najbolju negu koju novac može da kupi, pristup jedinom leku koji je pokazao uspešnost u kontroli bolesti – ali i tako umire jednako teško kao i oboleli koji imaju daleko manje privilegija. Kao što je Prajorovo preživljavanje uprkos slabijim izgledima od Rojevih neophodno za radnju, tako to može biti i Rojeva smrt. U ogledu „Kuga u književnosti i mitu“, Rene Žirar predlaže da osim već pomenutog *mesijanstva* koje se javlja kroz *mimetičku želju* da se spasi svet i tako postane izabranik neke više sile, na istom planu pojavljuje i *element žrtve* – pretpostavka da će smrt ili patnja izazvana bolešću na neki način doprineti pročišćenju sveta, te da samim tim nije uzaludna (Girard, 1974: 841). Da li onda možemo tvrditi da su preživljavanje Prajora Voltera, gotovo

16 Rozenbergova peva Roju uspravanku na jidišu dok se on pravi mrtvim. Istorijaska Etel Rozenberg do poslednjeg je trenutka poricala krivicu i nije odala nijednog navodnog saradnika, tako da je Rojeva poslednja pobeđa to što ju je naterao da „peva“ (u engleskom slengu ovaj glagol označava i priznavanje počinjenog zločina).

17 Montgomeri upoređuje Roja Kona sa đavolom iz moraliteta aludirajući na sličnost između Kušnerovog dela i ovog srednjovekovnog žanra. Dok se đavo iz ciklusa Corpus Christi drama hvali svojom moći sa trona na kome sedi, Roj Kon na početku prvog dela Andela pred zaprepasčenim Džoom Pitom upravlja telefonskom centralom i viče da želi da bude kao oktopod sa osam lepih kraka i pregršt pipaka (Montgomery, 2005: 126). Umire sa istom tom idejom koju ovoga puta predložava Belizu.

isusovske figure, i smrt Roja Kona, u neku ruku antičkog *tragosa* i moralitetskog đavola, neophodne za razrešenje krize? Ako je verovati Žiraru koji citira Artoa u *Pozorištu i kugi*: „Pozorište, kao i kuga, predstavlja krizu koja se razrešava izlečenjem ili smrću. A kuga je najmoćnija od svih bolesti jer je upravo ona totalna kriza nakon koje ne ostaje ništa osim smrti ili potpunog očišćenja” (Girard, 1974: 841). Da bi postojala mogućnost izlečenja, ljudi poput Roja Kona moraju nestati – pažljivim čitanjem Kušnerovog teksta nekako se nameće da je sam klimaks radnje ne Prajorov razgovor sa anđelima, niti izbor koji on pritom pravi, već scena smrti Roja Kona, nakon koje se sve menja i za Prajora i za sve ostale likove, a drama se kreće ka svom kraju. Breht, dramski otac Tonija Kušnera, tvrdio je da „čak i izdišući svoj poslednji dah, čovek može krenuti iz početka” (Brecht, prema Bigsby, 2001: 348) što dodatno potvrđuje kakav svet ostaje iza Roja Kona u kome se prepliću simbolička i stvarna bolest. Ako je generacija kojoj je Kon pripadao zaista bila *bolesna* u svojoj ideologiji, onda odlazak ljudi poput njega nužno mora otvoriti vrata nekom novom (i boljem) svetu. Ironija je naravno u tome što Roj ipak dobija priliku da „krene iz početka” kao Božji advokat – pravno zastupanje nepobitno krivog Svevišnjeg, čak i ako je za takav posao bilo neophodno umreti, verovatno je apsolutni vrhunac njegove karijere.

4. Zaključak: Ništa nije izgubljeno zauvek¹⁸

Baš kao ni njegovi likovi, Kušner ne uvija diskurs o bolesti i politici. Njegovi prikazi bolovanja Prajora i Roja vrlo su grafički¹⁹, ispunjeni mukom karakterističnom za ljude u bolu i objektivnoj telesnoj nemoći. Bilo da ih taj bol tera da proklinju ili traže spas ili samilost bližnjih, on nesumnjivo pokreće radnju i zaokružuje sve ostale teme kojima se drama bavi. Za Montgomeri, ovo predstavlja dokaz sličnosti Kušnerove tematike sa onom prisutnom u moralitetima:

Ukoliko drame iz *Corpus Christi* ciklusa predstavljaju analogiju Isusovim telesnim patnjama, *Anđeli u Americi* isto tako predstavljaju telesnu patnju Prajora Voltera. Oba navedena tela dominiraju dramama ne samo kao grafičke predstave fizičkog bola i telesne patnje, već funkcionišu i kao značenjske paradigme. Postavljajući ranjeno telo Hristovo kao analogiju, između ostalog, ranjivosti društvenog bića, političkog tela i pojedinačnih ljudskih tela, ovi ciklusi drama uče nas da su sudbine ovih entiteta međusobno povezane. Kako svako telo (društveno, političko, pojedinačno) pati na svoj način, njegova patnja

18 Scena 8. V čina „Perestrojke” završava se monologom Harper Pit koja putuje avionom za San Francisko i izgovara: „Ništa nije izgubljeno zauvek. Na ovom svetu postoji samo neka vrsta bolnog napredovanja. Dok čeznemo za onim što smo ostavili za sobom, sanjamo o nečem sasvim novom” (Kušner, 2013: 5.8, 285).

19 Kao primer izdvajam Prajorov opis zdravstvenog stanja medicinskoj sestrini Emili: PRAJOR: Članci su mi ranjavi i natečeni, ali me noga manje boli. Mučnina mi je uglavnom nestala, zahvaljujući onim narandžastim tabletama. Izmet je potpuno tečan ali više nije krvav, očni lekar kaže da je za sada sve u redu, zubar kaže „bljak” kad ugleda moj ranjavi jezik, i na palac i kažiprst stavlja male kondome. Stavlja i masku. Ali nema veze. Dermatolog mi je trenutno na Havajima, a majka... bolje da majku ne petljamo u ovo. Moja majka se obično ne petlja ni u šta. Žlezde su mi kao orasi, težina postojana već nedelju-dve. Mislim, sve u svemu, da mi nije loše. Osim što ću da poludim (Kušner, 2006: 3.2, 77–78).

saučestvuje u Hristovoj i tako dobija na značaju koji ne bi imala da se posmatra odvojeno od ostalih: ako Hrist mora da umre da bi vaskrsao, mora i sve ostalo. (Montgomery, 2005: 128)

Tako gledana, bolest u *Anđelima u Americi* nije samo stvarna pretnja, već i metafora svih onih mehanizama koji mogu razboleti ili uništiti (idealno) društvo. Kao što je primetio Hornbi:

Retko kom piscu pošlo je za rukom da prikaže samu srž nama tako bliskog perioda, ali Kušner je uspeo da učini licemerje tog vremena bizarnim i dalekim, budući da bogobojažljivo promovisanje porodičnih vrednosti i slobodnog udruživanja opravdava trgovanje uticajem, korupciju, pohlepu, okrutnost i propast društva. U većini drama koje se tiču side, bolest je isključivo jevtin mehanizam koji izaziva sažaljenje, ali u *Anđelima* ona obuhvata i problematiku želje i smrti u jednom bezosećajnom i eskapistički nastrojenom društvu. (Hornby, 1993: 189)

Za Bigzbija je čitav tok Kušnerove drame utopijski na nivou telesnog, budući da se radnja odvija u okvirima tela kome čak polazi za rukom da slomi i pečate istorije (Bigsby, 2004: 127). U ovome sam apsolutno saglasna sa uvažanim kritičarima, jer se *Anđeli* zaista ne mogu, ma koliko to paradoksalno zvučalo, ni zamisliti bez krvi, mesa i putenosti. Ova drama je posvećena epidemiji side koliko i samoj Americi, koju na jedan organski način Beliz u duhu istinozborstva definiše kao svojevrsni oboleli organizam (reči istaknute italikom su moje):

BELIZ: Slušaj Luise, ja mrzim Ameriku. Mrzim ovu zemlju. Samo neke velike ideje, velike priče, ljudi koji umiru svuda unaokolo i ljudi poput tebe. Mali bledoliki koji je napisao himnu tačno je znao šta radi. Upario je reč „slobodni” sa notom toliko visokom da nema čoveka koji može da je otpeva. Namerno je to uradio. Ništa pod kapom nebeskom ne zvuči tako neslobodno. Nego, dođi ti u bolničku sobu broj 1013 da ti pokažem Ameriku. *Na samrti, luda kao zvečka i vrlo zlobna.* (Kushner, 2013: 4.5, 230)

Svedočenja savremenika i onih koji su preživeli epidemiju side govore nam o tome koliko je za Ameriku ova bolest bila razorna. Do prvog postavljanja *Anđela* na pozorišnu scenu, mnogo umetnika i prijatelja Tonija Kušnera je preminulo. Preživelim je ostalo da kroz iskustvo sa *dasaka koje život znače* leče sveže rane. Za Kušnera je, po mišljenju glumice Elen Meklaflin, koja je igrala *Anđela* od 1990. do 1994. godine, to izlečenje podrazumevalo raspravu sa Bogom lično. Pošast koju na svet pušta Bog strašna je pomisao, ali pošast koja za uzrok ima raspad *nebeske birokratije* još je gora. Pa ipak, Toni je insistirao da se kroz pregovore sa višnjim silama ipak može izboriti za „još života” i to je ono što dramu čini podnošljivom

(Butler/Kois, 2018: 42). I Suzan Sontag²⁰ bi se složila da je poimanje jedne zarazne bolesti iz vizure birokratije zaista zastrašujuća stvar:

Svaka epidemija od koje strahujemo, a posebno ona koja se prenosi seksualnim putem, stvara preovlađujući jaz između potencijalnih prenosilaca bolesti (što su obično siromašni, ili u ovom delu sveta, tamnopusiti) i onih koje bolest određuje – a posao zdravstvenih radnika i ostalih birokrata je da definišu ko su oni – „opšte populacije”. Sida je oživela sve već poznate fobije i strahove od zaraze kod ove „opšte populacije” – heteroseksualaca koji ne uživaju intravenske droge niti upražnjavaju seksualne odnose sa ljudima koji su korisnici istih. (Sontag, 1989: 21)

Na taj način je jedna bolest srasla sa politikom u toj meri da je postala neodvojiva od nje. Moglo bi se reći da je u *Anđelima u Americi* bolest istovremeno i čitava jedna politika, ne samo njen amblem. Bolest omogućava da se, pa i na trenutak, postane Jakovom koji se fizičkom borbom sa apsolutom uspeva izboriti za mesto pod suncem. Kušner je želeo da svetu pokaže kako to izgleda u praksi, ali nesumnjivo je uspeo i da dočara patnju obolelih i pogođenih kako zaraznom bolešću, tako i odnosom upravljačkih struktura društva prema grupama označenim kao prenosioci bolesti – kao što Savran piše:

Kušnerov Anđeo (i njegova/njena nebesa) služe kao večiti podsetnik kako na katastrofu (sida, rasizam, homofobija i patologizacija kvir i ženskih tela da navedemo samo najočiglednije primere iz drame) tako i na stalnu mogućnost početka novog milenijuma, koji će, kako to kaže Etel Rozenberg (očigledno aludirajući na [Voltera] Bendžamina) „raspolutiti istoriju”. (Savran, 2005: 20)

Ako se uzme da su Roj Kon i Prajor Volter simbolički nosioci istorijskog i političkog, odnosno principa napretka i pogleda u budućnost²¹, onda možemo zaključiti da preživljavanje Prajora Voltera predstavlja obećano *raspolučivanje istorije*. Nestaje Roj Kon – oličenje prošlosti i stagnacije koju promovišu anđeli (Reilly, 2015: 170). Istorija prepuna tajni, okova, velikih i dalekih ideja, bolesti, patnje i unižavanja čoveka po osnovu identiteta nije svet kome Kušner želi da težimo. Kada izađemo iz pozorišta, trebalo bi da osetimo ne stid ili strah, već radost. Trebalo bi da prihvatimo sebe i druge takvima kakvi jesmo ili jesu, bez obzira na to u koju kategoriju će nas svrstati organi nadležni za suzbijanje društvenih i epidemioloških pretnji. Ima nečeg detinje čistog u takvim namerama pisca. Međutim, pitanje je da

20 U delu *Sida i njene metafore (AIDS and Its Metaphors)*, Sontag ističe militaristički odnos koji se forsira u službenim planovima za suzbijanje bilo koje zarazne bolesti. Uvek se tu sprovode „velike borbe”, a kada se bolest povuče ona je „pobeđena”. Čitav državni aparat usmeren je na *pobedu neprijatelja*, osim kada je reč o smrtnim od seksualno prenosivih bolesti onih koji su proglašeni nepoćudnim – tada se vrlo govori o sudbini i kazni za greh kao logičnim obrazloženjima za masovno umiranje (Sontag, 1989).

21 Prajor Volter je taj koji ljudima i anđelima saopštava da se „svet može kretati samo unapred” (Kushner, 2013: Epilog, 290).

li je i nekoliko decenija nakon što su *Anđeli u Americi* dovršeni ostvaren san o svetu u kome smo svi *predivni*, ili smo i dalje samo *na pragu novog milenijuma*.

Literatura

- Bigsby, C. W. E. (2001). *Modern American Drama 1945–2000*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bigsby, C. (2004). *Contemporary American Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bloom, H. (2005). *Tony Kushner*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Butler, I., Kois, D. (2018). *The World Only Spins Forward: The Ascent of Angels in America*. New York-London-Oxford-New Delhi-Sydney: Bloomsbury.
- Frantzen, A. J. (2005). *Alla, Angli, and Angels in America*. U H. Bloom, *Tony Kushner* (str. 69–103). Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Girard, R. (1974). The Plague in Literature and Myth. *Texas Studies in Literature and Language*, 15(5), 833–50.
- Hornby, R. (1993). Dramatizing AIDS. *The Hudson Review*, 46(1), 189–194. <https://doi.org/10.2307/3852315>
- Kushner, T. (2013). *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*. Revised Edition. New York: Theatre Communications Group.
- Kušner, T. (2006) *Anđeli u Americi: Na pragu novog milenijuma* (Z. Paunović, prev). [neobjavljen rukopis]
- Lipshitz, Y. (2012). The Jacob Cycle in *Angels in America*: Re-Performing Scripture Queerly, *Prooftexts*, 32(2), 203–238. <https://doi.org/10.2979/prooftexts.32.2.203>
- Montgomery, B. (2005). *Angels in America* as Medieval Mystery. U H. Bloom, *Tony Kushner* (str. 123–135). Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Niče, F. (2012). *Volja za moć: Pokušaj preocenjivanja svih vrednosti*. Beograd: Dereta.
- Nielsen, K. (2008). *Tony Kushner's Angels in America*. London-New York: Continuum.
- Piggford, G. (2000). In Time of Plague: AIDS and Its Significations in Hervé Guibert, Tony Kushner, and Thom Gunn. *Cultural Critique*, 44, 169–196. <https://doi.org/10.2307/1354606>
- Reilly, P. (2015). *Bills of Mortality: Disease and Destiny in Plague Literature from Early Modern to Postmodern Times*. New York, Bern, Frankfurt, Berlin, Brussels, Vienna, Oxford, Warsaw: Peter Lang.
- Savran, D. (2005). Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How *Angels in America* Reconstructs the Nation. U H. Bloom, *Tony Kushner* (str. 15–43). Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Sontag, S. (1989). *AIDS and Its Metaphors*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Snowden, F. M. (2019). *Epidemics and Society: From the Black Death to the Present*. New Haven and London: Yale University Press.

Ana D. Begović

Summary

SECRETS OF DEATH: ILLNESS, SPIRIT, AND POLITICS IN TONY KUSHNER'S *ANGELS IN AMERICA*

The paper explores Tony Kushner's two-part play *Angels in America*. Its main aim is to elucidate the relationship between disease and politics, as seen in the interactions of the protagonist Prior Walter and the antagonist Roy Cohn with other dramatis personae. The author has opted to analyse the play in full, focusing on both *Millenium Approaches* and *Perestroika*, which include scenes key to understanding the deep connection between the onset of AIDS epidemic in the USA and the country's political past and future trajectory. As major plotlines draw heavily upon the indifference of Ronald Reagan's administration to the AIDS sufferers and stance that disease is a deserved consequence of a *sinful* lifestyle, it can be concluded that US political issues of the 1980s inspired Kushner to base his play around the conflicting perspectives on illness, healing and death. *Angels in America*, therefore, effectively establish the link between spiritual, corporeal, and political, vividly painting the American lifestyle trifecta. The author of the paper has used both the play's critical apparatus and own insights to show that Kushner deems the battle against AIDS not only a metaphor of the struggle for the soul and essence of the United States, but also the best explication of its historical context and future prospects. Never aiming to glamourise the brutality of disease or understate the toll it takes on bodies and souls of the sufferers, Kushner offers a Brechtian phantasmagoria about Heavens that seek to end humanity's progress to lure the runaway God back into the ruined Garden of Eden. Overall, in its depth and theme the play most certainly transcends the limits of queer literature and subculture. *Angels in America* tells a story about a land of paradoxes where the carnal and the spiritual collide daily. The work thus achieves far more than being a simplistic anthem or yet another work emblematic to a community Kushner has never denied belonging to. The play provides valuable insight into core American values and an honest critique of implementation thereof in day-to-day operations of the US citizens, be they in position of power or not. Kushner's thorough analysis of the best and the worst in his country in the time of crisis reveals the underpinnings of the US culture, making it a necessary work for anyone interested in the advanced study of the *American Dream*.

Key words:

Tony Kushner, American drama, AIDS discourse, illness and politics, body and spirituality, queer identity, U.S. national identity