

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ана М. Ситарича

**ВЕРБАЛНО НАСИЉЕ У ДРАМСКОМ
СТВАРАЛАШТВУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА И
ПЕТЕРА ХАНДКЕА**

докторска дисертација

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ana M. Sitarica

**VERBAL VIOLENCE IN PLAYS BY HAROLD
PINTER AND PETER HANDKE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Ана М. Ситарича

**ВЕРБАЛЬНОЕ НАСИЛИЕ В
ДРАМАТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА И ПЕТЕРА ХАНДКЕ**

Докторская диссертация

Белград, 2021.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

проф. др Зоран Пауновић, редовни професор
Филолошки Факултет, Универзитет у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

ВЕРБАЛНО НАСИЉЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА И ПЕТЕРА ХАНДКЕА

Сажетак

Докторска дисертација *Вербално насиље у драмском стваралаштву Харолда Пинтера и Петера Хандкеа* обухвата истраживање начина употребе и функције вербалног насиља у изабраним драмским текстовима Харолда Пинтера и Петера Хандкеа. Оба писца у средиште својих драма стављају језик и сагледавају начине контроле човека, јунаци бивају преображени, уништени и присиљени на вербалне калупе који указују на утицаје владајуће идеологије на драмску праксу.

Осветљава се Пинтеров и Хандкеов песимистичан поглед на човекову људскост и могућност да појединац остане слободан када се суочи с вербалном принудом, као и њихово упозорење да је човек постао затвореник свог говора. Вербална агресија у њиховим делима бива усмерена против публике и драмских ликова, њом се обликује стварност док је критичко мишљење немогуће, замењено је аутоматским дискурсом чиме је онемогућена самосвојност. У складу са овим сазнањем испитује се тематска повезаност Хандкеових и Пинтерових драма и указује се човекова подређеност кроз наметнуте језичке структуре. Потврдиће се хипотеза да језик затвара у своја правила и приморава да поштујемо та правила, његове форме и ограничења.

Закључићемо да оба писца показују забринутост због немогућности остваривања саобраћања и односа међу људима. Упркос протесту против друштва и вербалног насиља, ови драмски писци не искључују себе и сатирично се односе према таквом животу. Са ликовима деле осећај угрожености, те постају носиоци њихових тежњи и реализатори идеја. Стога се и ми као публика осећамо угрожено и доживљавамо драме кроз сву неизвесност живљења и тешко искушење. Јунаци разоткривају стварност, али и немогућност њене промене. Њихове драме на неки начин постају наша иницијација – пружају нам јаснији увид и извесни осећај препорода.

Кључне речи: вербално насиље, Харолд Пинтер, Петер Хандке

Научна област: Англистика, Германистика

Ужа научна област: Англистика, Германска филологија, Наука о књижевности

УДК број:

VERBAL VIOLENCE IN PLAYS BY HAROLD PINTER AND PETER HANDKE

Abstract

The doctoral dissertation *Verbal Violence in Plays by Harold Pinter and Peter Handke* includes research into the use and function of verbal violence in selected plays by Harold Pinter and Peter Handke. Focusing on language in plays by Pinter and Handke forms of human control are explored, where the heroes are transformed, destroyed and forced into verbal molds that indicate the influences of the ruling ideology on dramatic practice.

Pinter and Handke's pessimistic view of humanity and the possibility of an individual remaining free when faced with verbal violence will be illuminated, as well as their warning that man has become a prisoner of his speech. Verbal aggression in their works is directed against the audience and dramatic characters, it shapes reality while critical thinking is impossible, it is replaced by automatic discourse, which prevents independence. In accordance with this knowledge, the thematic connection of Handke's and Pinter's plays is examined, where, above all, human subordination is indicated through imposed linguistic structures. The hypothesis that language encloses individuals in its rules and forces us to respect those rules, language forms and restrictions will be confirmed.

It will be concluded that both writers show concern about the impossibility of establishing communication and relationships between people. Despite the protest against society and verbal violence, these playwrights do not exclude themselves and are satirical about such life. They share a sense of threat with the characters, and become the bearers of their aspirations and the implementers of ideas. Therefore, we as an audience feel threatened and experience plays through all the uncertainty of life and heavy temptation. The heroes reveal reality, but also the impossibility of changing it. In a way, their plays become our initiation – they give us a clearer insight and a certain feeling of rebirth.

Keywords: verbal violence, Harold Pinter, Peter Handke

Scientific field: Anglistics, German Studies

Scientific subfield: Anglistics, German Philology, Science of Literature.

UDC Number:

Садржај

Уводна разматрања	1
Вербално насиље у драмама Харолда Пинтера	3
Комедије претње	4
<i>Соба</i>	5
<i>Лифт за кухињу</i>	10
<i>Рођендан</i>	15
<i>Стакленик</i>	22
<i>Болуцање</i>	28
<i>Ноћни излазак</i>	33
<i>Настојник</i>	36
<i>Патуљци</i>	42
<i>Повератак</i>	45
Драме сећања	50
<i>Стара времена</i>	51
<i>Ничија земља</i>	56
<i>Издаја</i>	59
<i>Колекција</i>	63
Изразито-политичке драме	66
<i>Прецизно, Још једно пред одлазак, Горштакчи језик, Забава</i>	67
<i>Нови светски поредак</i>	75
<i>Пепео пепелу</i>	76
<i>Прослава</i>	83
Завршни коментар	86
Вербално насиље у драмама Петера Хандкеа	87
Говорни комади	89
<i>Псовање публике</i>	91
<i>Пророчанство</i>	95
<i>Самооптуживање</i>	96
<i>Позив у помоћ</i>	98
Драме (не)слободног поједница	100
<i>Каспар</i>	101
<i>Штићеник хоће да буде тотор</i>	109
По танком леду језичког изражавања	116
<i>Quodlibet</i>	117
<i>Кас преко Боденског језера</i>	117

Завршни коментар.....	120
Завршна разматрања.....	121
Литература	123
Биографија аутора	129

Уводна разматрања

Драмско истраживање односа између човека и језика заокупљује мисли многих драмских писаца још с краја Другог светског рата: А. Жарија – *Краљ Иби*, Џ. Б. Шоа – *Пигмалион*, Хофманштала – *Тежак човек* и многе друге. Комади којима се бавимо у овом раду се, пак, разликују, јер се у њима не истражује само тај однос већ се језик поставља у средиште збивања. Пинтер и Хандке показују да човек не може да остане слободан под притиском вербалног насиља и упозоравају нас да смо постали затвореници свог говора. У њиховим драмама насилна *радња* језика усмерена је и против ликова и против публике, а језик постаје средство обликовања стварности. Њиховим јунацима је често критичко мишљење замењено аутоматским говором како не би испољили никакав знак посебности.

Изабрани текстови, како ћемо указати, баве се човековом виктимизацијом условљеном вербалним насиљем и показују да *радње* језика могу бити опасне и принудне. То значи да је језик код њих драмски антагониста јер уништава ликове или од њих ствара послушне поданике; с друге стране, постаје затвор јер одређује судбину ликова и границе њиховог концептуалног и моралног света.

Истраживање у овом раду обухвата само оне драме где су облици вербалног насиља доминантно становиште и у средишту сваког комада налази се однос између човека и језика, уз особиту употребу језика као средства насиља. Писци се у њима или на очигледан начин баве проблемом језичког изражавања или је немогуће разматрати тематику њихових драма без дубљег упуштања у анализу употребе језика. У том смислу, у овом раду се бавимо позориштем језика, а овакав приступ ће нам пружити ново сагледавање везе између драмског језика и драмског насиља.

Према речима Ж. Ваниера постоји неколико врста драмског језика. У есеју *Позориште језика* тврди да традиционални драмски писац жели само да „заинтересује гледаоца анализом страсти и ликова, користећи језик који га никада не узнемирава или збуњује“ (Vanier 1963: 180, прев. аут.¹), то је језик „јавности којој је намењен“ (Исто: 180). Следећи тип односи се на *поетски* језик авангарде у периоду између два светска рата са Артоом на челу и циљ више није „разонодити гледаоце релаистичним или занимљивим описима људске душе, већ испровоцирати, физички делати на њега, како би се уздрмала његова веза са светом“ (Исто). Међутим, ни овај тип језика не доноси револуционарне промене, јер није у стању да задржи значење и постане драмска стварност. Последњи тип је оно што Ваниер назива „позориштем језика“ (Исто). Ту се оригиналност огледа у „поставци драматургије људских односа на ниво самог језика“ (Исто). Оно што ликови говоре је дословно изнето на бину, постаје позоришни објекат. Међутим, Ваниер ограничава своје теорије на комаде Јонеска, Адамова и Бекета где језик добија нову функцију – ствара драму апсурда, њихов театар уништава свој објекат – језик, и постаје антитеатар.

У истраживању ћемо се надовезати на Ваниерово позориште језика и проширити његове тврдње, тако што ћемо показати да послератни драмски језик није више само апсурдан. Мартин Еслин (в. Esslin 1960) полази од Ваниерове теорије и тврди да нас позориште апсурда суочава са гротескном сликом нашег сопственог света без вере, значења или истинске слободе воље. У том смислу позориште апсурда постаје позориште нашег доба (Исто). Оно што наводи као највећу промену у односу на претходни период јесте револуционарна употреба језика драмских писаца позоришта апсурда (Исто). Језик је сада, на први поглед, лишен значења како би указао на *недовољност* говора, односно метафизички јаз између човекове потребе за значењем и немогућности механичког језика да искаже тескобу стварности (Исто). Отуђење од језика и немогућност употребе језика као веродостојног средства саобраћања јесу израз друштвене и егзистенцијалне отуђености. За Јонеска „Речи су звукови без икаквог значења. Ове куће, небо, само су фасаде ничега; изгледа да људи испаре, све је под претњом,

¹Сви цитати са енглеског на српски језик су превод ауторке.

укуључујући мене самог, неминовног, немог пропадања у не знам ни ја који понор“ (према: Schechner 1963: 92). Овај осећај очаја услед недовољности језика да искаже реалност проналазимо код Кафке, Хофманштала и Бекета – „кризу су искусили многи озбиљни писци тог доба“ (Heller 1958: 22).

Јаз између језика и искуства, одвајање језика од значења биће полажиште овог рада. Међутим, иако нам се може учинити да Пинтеров и Хандкеов језик губи значење и да се њим не може остварити разговор, показаћемо да управо то отуђење од језика прелази на следећи ниво у њиховим драмама: постаје вербално насиље. Језик више није апсурдан већ се њиме контролише други, постаје суштина његовог бића и граница његовог света.

Вербално насиље постаје одлика узнемирујуће и претеће везе између човека данашњице и језика у драмским комадима ова два писца. Бавећи се њиховим драмама покушаћемо да дамо одговоре на питања да ли контролишемо језик или он управља нама и да ли говори за нас или кроз нас.

Теоријско упориште пружиће, у великој мери рад филозофа Лудвига Витгенштајна, јер је поставио слична питања али у другачијој форми. Он се бавио логичким границама изрецивог. Кроз детаљну, скоро математичку шему покушава да преброди „омађијаност нашег интелекта језиком“ (Wittgenstein 1953: 47). У истраживању односа између речи и чињеница у *Логичко-филозофском трактату* закључује да је стварност безгранично замагљена непрестаном регресијом речи (в. Vitgenštajn 1987). Језиком можемо да изразимо само делић стварности. Витгенштајн (в. 1987) верује да можемо да научимо да користимо језик правилно само када не бисмо натоварили речи метафизичким, естетским, етичким значењима (јер оне не могу да поднесу тај терет) – тако бисмо настали хаос заменили јасним порукама. Он се бори против такозваног језичког сујеверја – тврди да се речима не може веровати, оне никад нису у вези са нашим искуством стога никако и никада не могу изражавати стварност. Истина се не може пренети речима већ само непрецизне изјаве и двосмислености. Попут претходника Лајбница, Сапира и Ворфа, развија теорију о детерминистичкој моћи језика који нас хвата у замку и одређује наш поглед на свет и на нас саме. Свестан кризе језика покушава да нас научи да развијемо критички однос према језику, како бисмо постали свесни опасности његове несвесне употребе. Тако се придружује дугачком низу филозофа, лингвиста и критичара који кроз скептицизам према језику покушавају да избегну његове замке и охрабре критичку проверу говора. Стога, још од Лајбница па све до Ворфа, филозофи и критичари на разнолике начине баве се *тиранијом* речи и човековом поданошћу ономе што се сматра највећим достигнућем човечанства: језиком.

Насиље у овом раду односи се на губитак човекове особености и сопства услед притиска језика. Стога, теорије поменутих филозофа и лингвиста, између осталог, постављају темеље, а понекад чак и директно говоре о суштини драмских комада којима ћемо се бавити.

Вербално насиље у драмама Харолда Пинтера

Међу драмским писцима новог таласа у Великој Британији, Харолд Пинтер појављује се као оригинална и најзначајнија уметничка личност. Тада постаје један од водећих британских драмских писаца. Рођен је у породици јеврејског кројача 1930. године у источном делу Лондона. Пре него што је постао писац провео је неколико година као глумац у путујућим позориштима. Управо ово искуство омогућило му је да спозна тананост позоришног заната и постане господар ритма и темпа, пауза и тишина. Остварио се као цењен позоришни, филмски и радио глумац, изврстан редитељ позоришних и филмских комада, успешан филмски сценариста. Био је и велики сањар и песник са свим злим слутњама и неспокојством човека у модерном свету.

У свом драмском стваралаштву успео је да сложене и недефинисане несигурности и кошмаре преведе у конкретан драмски облик. Неодређена претња из спољашњег света, немир, тескоба, непозвани гости, уљеци добијају јаснији облик у све каснијим Пинтеровим драмама што прати и његову све учесталију активност на политичком плану. Не преза да јавно и директно, без устегања и употребе политички коректног језика осуди насилништво и неправду широм света: интервенцију Сједињених Америчких Држава у Никарагви, које су према његовим речима „здушно подржавале” и „створиле диктаторски режим” (2002: 215) и притом „побиле или доживотно осакатиле на хиљаде никарагванских мушкараца, жена и деце. Ти људи су били жртве таквих беспримерних злочина као што су силовање, кастрација, драње коже и одсецање главе” (исто: 216); указује на необориве чињенице да је ЦИА оборила легално изабране демократске режиме у Гватемали (1951) и Чилеу (1973); храбро је говорио против НАТО бомбардовања Југославије 1999. године; репресивне политике Маргарет Тачер; геноцида над Курдима у Турској; у Карипском хладном рату стао је на страну Кубе за коју је говорио да је успела да остане независна, суверна држава и после „тридесет пет година најнемилосрднијег економског насиља, тидесет пет година непосустајућег жестоког непријатељства испољеног од стране САД” (Исто: 244); неправду у Хаитију где су САД под паролом „враћања демократије” (Исто: 256) обезбедиле „разне видове азила и заштите за тамошње генерале и потпуно сасекле Аристида² у његовим намерама” (Исто: 256); у писму премијеру оптужује САД да су без изузетка подржале и финансијски помогле десничарске војне диктатуре у: Гватемали, Индонезији, Грчкој, Уругвају, Бразилу, Парагвају, Ел Салвадору, на Филипинима (в. Исто: 259).

Ово није исцрпна листа Пинтерових политичких активности али је довољна да уочимо на каквим темељима настају његови драмски комади, те нас не чуди што је у њиховом средишту вербално насиље. Писац наводи: „Овакво стање ствари неминовно резултира болешћу у самом средишту језика, тако да језик постаје непрестана маскарада, таписерија лажи.” (Исто: 230). Телесно и духовно сакаћење људских бића, смрт небројених хиљада људи оправдавају се политички коректном реториком и бирократском терминологијом. Пинтер се пита: „хоћемо ли се икада осврнути на језик који користимо? Да ли је у нашој моћи да учинимо тако нешто? (Исто: 230)

Кроз своје драмско стваралаштво позива нас да постанемо свесни да смо због начина на који користимо језик и суптилне вербалне агресије упали у замку где се речи као што су слобода, демократија и хришћанске вредности користе како би се оправдали најстрашнији злочини. Упозорава нас да уколико не постанемо свесни да смо постали жртве језика и вербалног насиља, наши погледи на свет, политичко расуђивање и морална одговорност удаљиће се од истине, а све наше слободе биће угушене. У овом светлу, у раду бавићемо се проучавањем оних Пинтерових драма где је вербално насиље у самом средишту, кроз тематско груписање комада.

²Његов изборни програм гласио је: „Повести хайћански народ од беде ка достојанству” (Пинтер 2002: 256)

Комедије претње

Пинтерово позориште је у својој основи трагикомично. Драму *Настојник*, која је запечатилa Пинтеров успех на пољу драмског стваралаштва, публика је у великој мери доживела као комедију јер је изазвала много смеха. Пинтер је изјавио да је то очекивана реакција, али и да постоји тренутак у овом, као и у свим осталим комадима, до ког је драма смешна само у извесној мери, после ког више уопште није смешна. И управо у том тренутку комад открива своје право значење и суштину (в. Пинтер 2002). Сам свакодневни живот је такав: већина онога што нам се дешава било би смешно да није толико трагично, попут сувопарне, исцрпљујуће бирократије. Сви пишчеви комади су на први поглед неполитички, али само зато што се о политици директно не говори. Ако их сагледамо као микрокосмичке слике макрокосмичког света, оне су пуне метафора за збивања широм света. Дејвис, на пример, из драме *Настојник* умногоме је сличан фашистичкој личности: не скрива да је расиста, жели немилосрдно да влада по сваку цену, себичан је, ксенофобичан. У комаду *Рођендан* двојица мучитеља су отелотворења терориста из тоталитарних режима распрострањених широм света двадесетог века. Овај индиректни политички елемент у свим његовим драмама допринео је да се, посебно његови први комади сврстају у жанр *комедије претње*. У њима је посебан нагласак на: уљезима из спољашњег света који прете да униште читав живот ликова затворених у соби, несигурности у људску егзистенцију, наизглед slabим јунацима које ће у сваком тренутку савладати страх, вербално, а неретко и физичко насиље.

У поглављу *Комедије претње*, поред драма *Настојник* и *Рођендан* проучаваћемо и комаде *Соба*, *Лифт за кухињу*, *Стакленик*, *Болуцкање*, *Ноћни излазак*, *Патуљци* и *Повратак* у светлу вербалног насиља. У једночинки *Соба*, писац поставља темеље за наредне комедије претње: лик у соби где нико не улази неизбежно ишчекује посету која када се деси неће бити добродошла; соба као симбол зоне комфора открива се као место заточеништва, како физичког тако и психичког. У драми *Лифт за кухињу* Пинтер наглашава да оно што се заиста дешава остаје неизговорено и да је сваки вид верног извештавања о бруталним чиновима забрањен. Дrame *Стакленик* и *Болуцкање* можемо сагледати као метафоре за губитак слободе изражавања и неопходности борбе бротив садистичких моћника, док је у *Ноћном изласку* борба главног лика против ућуткивања још више изражена него у тексту *Рођендан*. Комад *Патуљци*, иако тежак за разумевање, приказује потпуни губитак особености појединца који не пристаје на вербално насиље. У драми *Повратак* Пинтер уводи новине јер је текст наизглед о брачној неслози, али у бити приказује одлучан, психички јак женски лик који вербалним насиљем успева да разруши постојеће структуре. У свим комедијама претње чланови државних или религиозних установа долазе да цензуришу и измене другог члана који више не поштује правила њихове установе; вербална агресија је главни инструмент; иако слабашан, главни лик се бори за живот, међутим, он или она није револуционар, руши се под тежином речи, и напослетку неко је с ким се публика може поистоветити у великој мери.

У првом драмском тексту, једночинки *Соба* (1957), Пинтер уводи слике које ће бити темељ наредних драма: соба, затворених врата, а изван ње хладан, непријатељски свет. Соба је топла и осветљена. Напољу је зима, мрачно и хладно. Главни ликови су мушкарац, крупан, неостељив, у педесетим годинама и жена, старија од мушкараца, скоро у шездесетим, осећајна, показује мајчински инстинкт. Жена је потпуно посвећена бризи о мушкарацу, а обоје очајнички покушавају да се одбране од уљеза из спољашњег света. Није могуће остварити смислену комуникацију, суптилно вербално насиље назире се у наизглед испразним дијалозима и служи за контролу туђих мисли и делања, а напослетку води до потпуног слома ликова. Текст испуњен паузама (а касније и тишинама), где је подтекст значајнији од оног што је изречено. „Тако често се испод речи која је изговорена налази нешто знано а неизговорено” (Пинтер 2002: 27). Топла соба и претећи, немилосрдан свет изван ње већ наговештавају оно што ће уследити. Неко ће вероватно бити избачен из тоpline затвореног простора напоље на хладноћу. У драми *Соба*, жена жарко жели да удовољи жељама мушкараца који, с друге стране, то не жели, па се намеће питање: када ће она бити избачена из собе?

Како је Пинтер изјавио: „Моје драме су о ономе што пише у наслову“ (према: Paskard 1967). И баш тако наслов нас води до суштине ове драме – соба, симбол уточишта, пружа заштиту док претња споља не продре и покаже да је безбедна стварност унутар ње само привид. Два непомирљива света се тада супротстављају: свет собе, наоко сигуран свет, а у бити место где се појединац бори за голи опстанак и свет спољашњости где управљају системи владајућих сила. У таквом сукобу индивидуа увек мора да настрада на уштрб механизма моћи.

Драмски комад почиње тако што Роуз непрестано говори и припрема храну БERTУ, док он седи, чита новине и не проговара. Стиче се утисак да су њих двоје супружници. Међутим, Пинтер у свим драмама ствара атмосферу двосмислености и неизвесности око ликова, те скоро никад нисмо сигурни у каквом су односу. Роуз и БERT су живот засновали на рутини и колотечини, а њихова неугледна соба је за њу попут раја:

Ако те икад питају, БERT, веома сам срећна ту где јесам. Тихи смо, добро смо. Срећан си овде горе. Није ни превише далеко, када се враћаш споља. И није нас брига. И нико нас не узнемирава (Pinter 1996а: 87).

Затим описује собу:

Ово је добра соба. Имаш изгледа на оваквом месту. Бринем се о теби, зар не, БERT? Као кад су нам онда понудили онај подрум, сместа сам одбила. Знала сам да то није добро (исто: 89).

БERT не реагује на оно што она говори, и даље само седи и чита новине, што доприноси осећају тескобе и напетости. Роуз затим гледа кроз прозор, како би се уверила да тамо нема никога, међутим, када се чује куцање на вратима већ тада више није извесно да ће соба пружити заштиту од спољашњег света. На вратима је господин Кид. Испрва нам се чини да је он станодавац⁴ или настојник куће, али из разговора видимо да не зна колико кућа има спратова:

³Овом приликом измењено и допуњено, ово потпоглавље првобитно је објављено као оригинални научни рад у зборнику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу *Тако мале ствари: интимно у књижевности и култури*, књ. 2, 2020.

⁴Када га Роуз обавести да су Сендсови тражили станодавца, то јест њега, постаје нејасно да ли је он заиста станодавац:

РОУЗ: Тражили су станодавца.

„Више их не бројим“ (Исто: 92). Воде потпуно неповезан разговор и Роуз не добија одговоре на питања, а господин Кид говори о својој мајци за коју мисли да је била Јеврејка и преминулој сестри. Не само што Пинтер не открива ништа о својим ликовима, него ни они сами више нису сигурни у своје порекло.

РОУЗ: Шта је са вашом сестром, господине Кид?

ГОСПОДИН КИД: Шта са њом?

РОУЗ: Да ли је имала децу?

ГОСПОДИН КИД: Да, личила је на моју стару мајку, мислим. Виша, наравно.

РОУЗ: Па када је умрла, Ваша сестра?

ГОСПОДИН КИД: Да, тако је, након што је умрла престао сам да бројим⁵ (Исто: 93).

Прошлост и садашњост су нејасни и испреплетани:

ГОСПОДИН КИД: Да ли сам то већ видео?

РОУЗ: Шта?

ГОСПОДИН КИД: То.

РОУЗ: Не знам. Да ли сте?

ГОСПОДИН КИД: Делује ми да се донекле сећам.

РОУЗ: То је само стара столица на љуљање.

ГОСПОДИН КИД: Да ли је била овде кад сте дошли?

РОУЗ: Не, лично сам је донела.

ГОСПОДИН КИД: Заклео бих се да сам је већ видео.

РОУЗ: Можда и јесте.

ГОСПОДИН КИД: Шта?

РОУЗ: Кажем, можда и јесте.

ГОСПОДИН КИД: Да, можда јесам (Исто: 90–91).

Кид и Берт убрзо одлазе и тада ће се удобност и сигурност собе поново показати као варка, јер се на вратима појављују господин и госпођа Сендс у потрази за собом где се могу сместити. Како су тражили станодавца, спустили су се доле и у тами подрума упознали човека од ког су сазнали да постоји празна соба за издавање – управо Роузина и Бертова, што изазива неверицу и појачан осећај нервозе код Роуз. Да ли ће морати да напусти рај, где је заштићена од свег зла спољашњег света?

Након што оду, поново се појављује господин Кид и моли Роуз да прими човека из подрума у посету. Посетилац је слепи црнац Рајли. Он преноси Роуз поруку од оца – зове је да се врати кући и ословљава је именом Сал. Берт се враћа, испрва не обраћа пажњу на Рајлија и описује комби употребом заменице женског рода у трећем лицу једнине. Тада вербално насиље наговештава физички обрачун:

БЕРТ. Возио сам је доле, жестоко [. . .] Онда сам је возио назад, жестоко [. . .] Користим своју руку. Баш овако. Зграбио сам је [. . .] (Исто: 109–110)

Затим одједном напада Рајлија и пребије га вероватно на смрт. Текст се завршава у тренутку када Роуз узвикне да је ослепела.

ГОСПОДИН КИД: Ко?

РОУЗ: Слушајте, господине Кид, Ви сте станодавац, зар не? Не постоји ниједан други станодавац?

ГОСПОДИН КИД: Шта? Какве то везе има са овим? Не знам о чему причате. Морао сам да Вам кажем, то је све. Морао сам да Вам кажем. Имао сам ужасан викенд. (Pinter 1996a: 103)

⁵Односи се на спратове.

У први мах изненадно Бертово вербално и физичко насиље постаје разумљиво када се узме у обзир да на тај начин жели да успостави првобитни концепт собе. Наиме, Рајли је уљез, сада више нису безбедни и ако га се реши, Берт мисли да ће соба опет моћи да пружи оно за чим чезну: сигурност, рутину, изолованост. Нескривеним вербалним насиљем Берт не дозвољава Рајлију да проговори и жели што пре да га се реши.

РАЈЛИ: Господине Хад, Ваша супруга –
БЕРТ: Гњидо! (Исто: 110)

Оно што не схвата је да живот не може изградити на привидима и да опасност вреба, ма колико добро затворили врата собе.

Када су га питали о чему се ради у овој једночинки Пинтер је одговорио:

Пре него што вам пође за руком да се прилагодите да живите сами у својој соби [. . .], нисте заправо јако способни и спремни да идете напоље и водите битке, [. . .] које се углавном воде у спољашњем свету (Esslin 1973: 26–27).

Роуз и Берт су саздали живот на привидима:

Ова стара жена живи у соби за коју верује да је најбоља у кући, и не жели да зна ништа о подруму испод ње. Говори да је влажан и ужасан, и да је свет напољу хладан и залеђен, а да је у њеној топлој и удобној соби сигурност потпуна. Али, наравно није тако; незван гост долази да поремети равнотежу свега, односно указује на обману на којој је утемељила свој живот (Исто: 35–36).

Непозвани гости, уљези, отелотворење претње из спољашњег света, симболи мрачних сила према Пинтеровим речима нису ништа ново.

Не мислим да је све то тако надреално и необично, јер се, сигурно је, ова појава, да се људи појављују на вратима, збива у Европи последњих двадесет година. Не само последњих двадесет година, последњих две до три стотине година (Исто: 36).

Као што смо установили, Роуз се прибојава од самог почетка и пре него што се појаве посетиоци на њеним вратима, осећај нелагоде прожима читав текст. Приметићемо и јак контраст између собе коју описује као „топлу” (Pinter 1996: 96), „добру” (Исто: 89), „удобну” (Исто: 96) спрам времена напољу: „хладно” (Исто: 86), „мрачно” (Исто: 87), „убиствено” (Исто: 85, 96) и управо се на крају и деси убиство.

Соба постаје граница, дели их од сурове спољашњости, а Роуз застрашује и сама помисао да дође у додир са светом изван ње. Пред крај драме откривамо да је незнанац, слеп црнац Рајли, већ покушао да ступи у контакт са Роуз преко господина Кида и да је Кидова пређашња посета била како би установио када ће Берт отићи, да би Рајли могао да је посети. Роуз доживљава психолошки крах, када Рајли изјави да је познаје и да је дошао да јој пренесе поруку од оца – тада схвата да се не може одбранити.

У *Уводу у психоанализу*, Фројд (в. Frojd 2010) се бави, пре свега, структуром личности и тврди да постоје три слоја: ид (*оно*), его (*ја*) и супер-его (*над-ја*). Ид је несвестан, потпуно инстинктиван део личности, не обазире се на ограничења и моралне норме, захтева тренутно, непосредно задовољење, без обзира на околности. Ако се те потребе не задовоље одмах, резултат је стање анксиозности или напетости. Управо на тај начин можемо сагледати Роузину напетост – она потискује нагоне ида симболично представљеног мрачним подрумом. Не жели да има икакве везе са подрумом. Њен его прилагођава инстинкте реалним условима спољашње средине и потискивањем блокира неприхватљиве импулсе ида, непријатна сећања, болне и узнемирујуће информације. Међутим, енергија потиснутог афекта остаје у несвесном и чека тренутак, када ће се испољити у свесном. Психички живот је налик леденом брегу који плови

морем. Мали део брега вири изнад површине, а огромна маса се налази под водом. Исто тако, од психичких процеса само је незнатан део свестан, а огроман део припада области несвеснога (в. Frojd 2010).

На симболичном нивоу слепи црнац Рајли постаје отеловљење Роузиних потиснутих импулса – он јој шаље поруку од оца да се врати кући, односно себи, испољи и задовољи инстинкте које супер-его, покушава да контролисањем ега, потисне из сфере свесног у сферу несвесног. Супер-его као регулатор понашања, посредством ега јој не дозвољава да задовољи захтеве ида. Рајли се тада појављује као неко ко ће је спасити. За њега је писац рекао:

Увек сам видео Рајлија као гласника, могућег спасиоца који покушава да ослободи Роуз из заточеништва њене собе и ограничености живота с Бертом. Он је позива да се врати у свој духовни дом; због чега је прегучен кад се Берт врати. Али, за мене, Рајли је увек био један лик искупљења [. . .] (према: Billington 2007: 69).

Роуз је под сталним притиском суптилног вербалног насиља, те упада у цикличну игру преживљавања – директно реагује на нападе и покушава да се одбрани од имплицитних порука, које се називају испод испразног говора. Када их прими у собу, приметимо Роузине очајничке покушаје да стави незнацима до знања да је то њен приватни простор, док госпођа Сендс даје себи толику слободу да чак нуди Роуз да седне у сопственој соби.

Господин и госпођа Сендс испитују Роуз о станодавцу Киду и тада она изазива сумњу код њих јер се испоставља да не зна ништа о њему, чак ни на ком спрату живи. Током испитивања, комедија и претња, односно вербално насиље смеђују се и изазивају напетост и ишчекивање. Пинтеров језик не преноси поруке које нам се на први поглед учине, већ тим



Глумци Вустер групе (*Wooster Group*): с леве стране, Ари Флиакос (господин Сендс), Сузи Рош (госпођа Сендс) и Кејт Волк (Роуз) у извођењу драме *Соба*, 2016. године, у режији Елизабете ЛеКомпт и продукцији позоришта *REDCAT (The Roy and Edna Disney/CalArts Theater)*. Преузето са: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-pinter-room-review-20160206-column.html>

језиком „испод онога што је изговорено, говори се нешто друго” (Пинтер 2002: 27). Дијалози

његових ликова су попут леденог брега – звуче апсурдно и смешно, али, уистину, само маскирају опасне вербалне нападе.

ГОСПОДИН СЕНДС: Он живи овде, зар не?

РОУЗ: Наравно да живи овде.

ГОСПОДИН СЕНДС: И кажете да је он станодавац, зар не?

РОУЗ: Наравно да јесте.

ГОСПОДИН СЕНДС: Па, ако бих хтео да дођем до њега, где могу да га потражимо?

РОУЗ: Па – нисам сигурна.

ГОСПОДИН СЕНДС: Он живи овде, зар не?

РОУЗ: Да, али не знам –

ГОСПОДИН СЕНДС: Не знате где тачно проводи време?

РОУЗ: Не, не знам тачно.

ГОСПОДИН СЕНДС: Али он живи овде, зар не?

Пауза.

Крај драме је неочекиван и на први поглед мистичан. С једне стране, као што је већ поменуто, Бертово насиље тумачимо као покушај да одбрани њихов рај саткан иза затворених врата собе где су безбедни од опасности која вреба изван. С друге стране, ова сцена постаје одраз присутне ксенофобије у Енглеској када је драма настала. То је у Великој Британији био период страха од незналица, припадника друге нације и расе и свега оног што је наизглед другачије и страно. Пинтер провоцира читаоце, јер не само што је Рајли црнац већ му даје типично ирско име. Британију су педесете године двадесетог века обележиле масовне селидбе становништва Ирске у нади да ће побећи од лоших послератних економских услова у својој земљи (History of Britain and Ireland 2014: 370–371). Тако Рајли говори о много широј друштвеној слици времена.

Како би избегла да Рајли дође када је Берт у соби, Роуз бира наизглед бољу опцију, али она ће се напоследку испоставити погрешном, соба се окреће против ње. Постаје слепа и на тај начин симболично повезана са слепим Рајлијем. Сада када је изгубила вид, попут Едипа или краља Лира може да прозре истину – у њеном случају да безбедан свет не постоји.

Комад *Соба* постаје темељ пищевих многих каснијих драмских текстова – почиње реалистично, међутим, како је писац говорио: „Оно што се догађа у мојим драмама јесте реалистично, али оно што исказујем није реализам“ (Pinter 1996b: 11). Код њега егзистенцијални страх није филозофска апстракција, а корене вуче из пищевог детињства. Пинтер је одрастао у источном Лондону за време окупације фашиста и као Јеврејин морао је често да се скрива, те веома добро зна колику психолошку сигурност може да пружи затворена соба.

Попут Хамлета када каже: „О боже, могао бих бити затворен у ораховој љусци и држати, да сам краљ бескрајног простора“ (Shakespeare 1899: 75), Роуз верује да може бити затворена у соби и имати потпуну контролу над дешавањима унутар ње. Али, наравно, не може, улез ће негирати привидну сигурност свакодневног живота.

Стога Пинтер егзистенцијални страх не приказује као нешто надреално него као нешто конкретно и болно опипљиво. Сцене вербалног и физичког насиља у његовим драмама нису бизарне или апсурдне већ представљају саставни део живота у модерном свету о ком верно сведоче драме: *Соба*, *Рођендан*, *Лифт за кухињу*, *Настојник*, *Болуцање* и друге.

Сам је издвојио писце који су имали велики утицај на његово стваралаштво попут Бекета, Кафке, Достојевског, Хемингвеја, Хенрија Милера, а посебно је издвојио Бекета и Кафку. Међутим, док Бекет и Кафка нагињу ка свету снова и фантазије, Пинтер остаје чврсто на земљи у стварности свакодневице. Иако његови текстови имају симболичне или натприродне елементе (слеп црнац, мистериозни лифт за кухињу, тајанствени продавац шибица и други), његове драме увек почињу од једне уобичајене ситуације, реалистичним језиком, ликовима и сценографијом. Панични страх од избацивања из сопственог простора

пресликава панику изазвану жарком жељом за безбедним, затвореним уточиштем услед преживљеног терора у свету вербалног и физичког насиља.

Тако драма *Соба* преноси дух Велике Британије након Другог светског рата – страх од избеглица, тираније и политике репресивних режима. Показује опасност од скривања и стварања привидне, затворене зоне комфора, која не пружа ништа друго до психолошку заточеност, и као последицу затварање очију пред дешавањима ван зидова собе. Сагледан у овом светлу, Пинтеров политички став постаје јасан, а ова драма увод у његове касније изразито политичке драме. Фраза *промашај комуникације* не може се применити на ову прву Пинтерову једночинку, а ни на његове наредне драмске текстове, као што ћемо показати. Управо супротно, у вербалном насиљу, у паузама и тишинама, у ономе што остаје неизговорено и у очајничким покушајима држања по страни саобраћање постаје узнемирујуће, а суптилна вербална агресија начин прикривања и изобличавања реалности и потврде моћи, односно, ауторитета.

*Лифт за кухињу*⁶

У својој другој једночинки, *Лифту за кухињу* (1957), Пинтер се, у односу на драму *Соба*, још изразитије бави вербалним насиљем које служи за показивање и потврђивање моћи и ауторитета. Место радње је подрум без прозора напуштене зграде где је некада био ресторан. О ликовима не знамо ништа до онога што сами о себи откривају, и врло брзо закључујемо да је реч о двојици плаћених убица – у скровишту чекају наређење за извршење задатка.

У првој сцени Бен лежи на кревету и чита новине, док Гас прво завеже пертле, па одвеже, креће се по подрумској соби, одлази у тоалет где водокотлић не ради исправно. Већ на почетку код њега примећујемо извесну напетост. Бен почиње да чита новинске чланке о бруталним убиствима: старца је прегазио камион, једанаестогодишњи дечак је убио мачку и за то оптужио своју сестру. Ови описи физичког насиља наговештавају смрт на концу комада и постављају темеље за вербално насиље.

Гас је видно узнемирен, те поставља питања: „Желим да те питам нешто.“ (Pinter 1996a: 114); затим: „Надам се да се овај посао неће отегнути. О желео сам да те питам нешто. Па пошао сам да те питам нешто“ (Исто: 115), затим: „Ух, мислио сам да те питам“ (Исто: 119). Покушава да испита Бена о врсти задатка, постаје несигуран у исправност својих дела, преиспитује сопствену суровост и бруталност.

⁶Овом приликом измењено и допуњено, ово потпоглавље првобитно је објављено као оригинални научни рад у зборнику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу *Гробља: Књижевна-културна материјализација смрти*, 2019.



С леве стране, Дени Дајер (Бен) и Мартин Фримен (Гас) у извођењу драме *Лифт за кухињу*, 2019. године, у режији Џејмија Лојда и продукцији *Харолд Пинтер позоришта (Harold Pinter Theatre)* током сезоне извођења Пинтерових једночинки од 6. септембра до 23. фебруара. Преузето са: <https://www.standard.co.uk/go/london/theatre/harold-pinter-danny-dyer-martin-freeman-pictures-a4055411.html>

Мислио сам, дођеш на неко место где је још увек мрак, дођеш у собу коју никад ниси пре видео, спаваш по цео дан, одрадиш посао и онда одлазиш у ноћ поново. *Пауза* [. . .] Никад немаш изгледа у овом послу (Исто: 118).

Иако су партнери у злочину, Бен и Гас су потпуно различити. Бен је послушни поданик, целат, ради оно што му се каже без критичког преиспитивања, несвестан сопствене окружности. На сваки Гасов покушај да открије истину директним питањима Бен не одговара

већ поставља додатна питања⁷, ћути, чита новине или оправдава природу њиховог посла површним одговорима:

Имаш годишњи одмор, зар не? Стварно си напоран. Свако би помислио да радиш сваки дан. Колико често одрадимо посао? Једном недељно? Зашто се онда жалиш? (Исто: 118).

Бен је упао у замку онога што Пинтер (2002: 217) назива „шупљих језичких структура, устајале, мртве, али безуспешно успешне реторике“, те његов разговор са Гасом постаје нужно једносмеран. Он није у стању да преиспита нити разуме последице својих поступака, што представља, према пишевим речима, „пораз интелигенције и воље“ (Исто). Његов језик је оно што Пинтер назива „непрестаном маскараром, таписеријом лажи“ (Исто: 230). Гаса, с друге стране, мучи савест⁸, почиње да пружа отпор и његова напетост полако прераста у сумњу према истинским намерама њиховог надређеног, а сумња и побуна против владајућих система мора да се угуши.

Док чекају зелено светло за извршење задатка испод врата им неко гурне коверту. Гас отвара врата али достављач је већ нестало. Отварају је и налазе кутију шибица. Одлучују да их употребе како би скували чај. Настаје жучна препирка око тога да ли је правилно рећи приставити чајник или упалити чајник и у назиглед комичној сцени вербално насиље се потврђује као средство успоставе ауторитета и показивања моћи.

БЕН: Иди и упали га.

ГАС: Да упалим шта?

БЕН: Чајник.

ГАС: Мислиш плин.

БЕН: Ко шта мисли?

ГАС: Ти.

БЕН: (*чкиљи*) Како то мислиш, мислим на плин?

ГАС: Па, то је оно што си мислио, зар не? Плин.

БЕН: (*снажно*) Ако кажем иди и упали чајник, мислим иди и упали чајник.

ГАС: Како можеш да упалиш чајник?

БЕН: То је фраза! Упали чајник. То је фраза!

ГАС: Никад је нисам чуо.

БЕН: Упали чајник! Тако се каже!

ГАС: Мислим да грешиш.

БЕН: (*претећи*) Како то мислиш?

ГАС: Каже се пристави чајник.

БЕН: (*мршти се*) Ко каже?

Зуре један у другог, тешко дишу (Pinter 1996a: 125, прев. аут.).

Бен сматра да држи конце у рукама и да је изнад Гаса на хијерархијској скали:

БЕН. Ко је овде старији по положају, ти или ја?

ГАС. Ти.

БЕН. Само штитим твоје интересе, Гас. Мораш да учиш, друже.

ГАС. Да, али никад нисам чуо –

БЕН. (*жестико*). Нико не каже упалити плин! Шта плин пали?

⁷ГАС. Зар ти никад не дојади, бар мало?

БЕН. Дојади? Шта?

Тишина (Pinter 1996a: 118).

⁸Што се манифестује његовом неподношљивом главобољом, смета му затворена соба, волео би да постоји макар један прозор.

ГАС. Шта плин пали?
БЕН. (зграби га обема рукама за врат испружених руку).
ЧАЈНИК, БУДАЛО!
ГАС скида његове руке са свог врата (исто: 126).

Вербална препирка је, у ствари, игра моћи у којој се Бен бори да одржи, више него да стекне, своју превласт над Гасом. Осећа се угрожено, јер су Гасова питања опасна и оспоравају постојећу хијерархијску структуру: Гас на најнижој лествици, затим Бен, а обојица су подређена невидљивом, тајанственом моћнику Вилсону, отелотворењу институција система. Зато мисли да је вербално насиље, а затим и физичко, једини начин одржавања постојећег реда. Наизглед безазлена препирка постаје усијана расправа која се заоштрава до претећег уништења подређеног појединца. Пинтер уобличава однос између надређених и подређених – тај конфликт је увек на релацији: немоћни појединац спрам свемоћног, свеприсутног Великог брата. На питање о чему се ради у драми *Лифт за кухињу*, писац је одговорио:

Свет је прилично насилно место једноставно тако, дакле свако насиље у драмама настаје природно. Чини ми се да је то један битан и неизбежан фактор. Мислим да је оно о чему говорите започело у драми *Лифт за кухињу*, која је с мог гледишта релативно једноставно дело. Насиље је, заправо, само један израз питања доминације и подређености, што је, евентуално, тема која се понавља у мојим драмама [. . .] Не бих одредио ово насиље ни као битку за положај, то је врло обична, свакодневна појава (према: Smith 2006: 60–61).

Лик који има моћ и ауторитет прописује правила вербалним насиљем, каткад и физичким, успоставља контролу, захтева послушност појединца без права поговора и преиспитивања његових поступака; не дозвољава слободу духа и критички однос према свету. Међутим, остаје несвестан свог безвредног живота, ограничења слепог испуњавања наредби оног ко је пак изнад њега на друштвеној лествици, бесмислености свог положаја и последица својих дела. Бен мора да влада собом и ситуацијом у сваком тренутку. Док, с друге стране, неспреман и неспособан да функционише у свету такве структуре и односа Гас прави трагичну грешку тиме што пропитује ауторитет.

Убрзо након препирке чује се непознати звук одозго – неко је послао поруџбину лифтом за кухињу. Гас чита: „две динстане шницле и помфрит. Два пудинга од гриза. Два чаја без шећера” (Pinter 1996a: 131). Обојица су затечени јер су мислили да је место где бораве напуштено. На Гасово питање „КО ОНДА ДРЖИ ОВО МЕСТО?” (исто 132) будући да Бен нема одговор уследиће тишина. Лифт се одмах брзо диже и спушта са новом поруџбином: „Супа дана. Јетра и лук. Тарт од џема” (исто: 132). Гас тада ставља руку на Беново раме, међутим, овај га одгурне, како би подсетио на свој владајући положај. Одлучују да морају нешто послати лифтом и Гас вади из своје торбе бисквите, чоколаду, пола литре млека, кутију чаја. Бен постаје љут, јер је Гас понео само један колач еклер, оптужује га за издају, јер није понео по колач за обојицу. Затим постаје бесан, вербално га и физички напада, када пронађе сакривену кесицу чипса. Прекида их лифт новом, сложенијом поруџбином: у питању су јела „*Macaroni Pastitsio. Ormitha Macarounada*” (исто: 136). Стављају све што имају од хране у лифт за кухињу и шаљу горе. Лифт се опет спушта са још недостижнијом поруџбином: „Бамбусови изданци. Кестен и пилетина. Један суки-јаки и махунарке” (исто: 138). Кутију чаја су им вратили назад. Гас открива говорну цев, Бен је отима и говори кроз њу. У његовом обавештењу приметимо учтив одговор особе која не жели да изазива невоље. Међутим, звучи испразно, извештачено и притворно те донекле комично:

БЕН. Дај ми је!
Зграби цев и ставља је на уста.

(*Говори уз пуно поштовање.*) Добро вече. Жао ми је што – Вам сметам, али мислили смо да треба да знате да више ништа немамо. Послали смо све што смо имали. Нема више хране овде доле (исто: 139).

Као одговор добијају критику да је Еклер био бајат, чоколада истопљена, млеко прокисло, а бисквити буђави, али Бен је узбуђен јер су добили наређење да упале чајник.

БЕН. Знаш ли шта је рекао? Упалите чајник ! Не приставите чајник ! Не упалите плин! Него упалите чајник (исто: 140).

Бен ликује јер је надређени пресудио у његову корист и тиме наговестио Гасову смрт на концу драме.

У наставку комада постаје јасно да је у току игра преживљавања. Бен постаје свестан да уколико не испуне захтеве и пошаљу поруцбине они ће сами постати жртве. Гас наставља да поставља питања:

Зашто нам је послао шибице кад зна да немамо плина. . . Ко нам је послао те шибице?
. . Ко се налази горе? . . Поставио сам ти питање.

БЕН. Доста је било!

[. . .] *БЕН га жестоко удара по рамену* (исто 145–146).

Бен удара Гаса јер се поступци надређеног не преиспитују. Оно што се дешава у савременом свету остаје изван језика⁹. Сваки покушај верне и живе кореспонденције између онога што јесте и перцепције појединца мора бити насилно угушен.

Лифт за кухињу се опет спушта са новом поруцбином. „Шкампи” (исто: 146). Гас губи живце и виче у цев: „НИШТА НАМ ВИШЕ НИЈЕ ОСТАЛО! НИШТА! РАЗУМЕТЕ ЛИ?” (исто). Поруцбине су попримиле црту апсурдног, а двојица убица не могу да испуне захтеве. Недокучивост поруцбина граничи се са тајанственим идентитетом моћника који управљају Беновим и Гасовим поступцима и судбином. Њихове реакције на такво поигравање немоћним појединцима су потпуно супротне. Гас је побуњеник, не само да се усудио да доведе у питање природу свог посла, он се дрзнуо и да критикује самог бога којем служи. Док се Бен труди да разговара улудно, одузима Гасу цев, назива га манијаком, говори му да је доста и упозорава га да престане. Прихватљива је само „стерилна терминологија и појмови моћи који заударјају“ (Пинтер 2002: 230).

Бен се враћа на кревет и чита новине, а Гас одлази по чашу воде. Након што изађе зачује се звиждање и Бен подиже цев. Добија наредбу за извршење убиства. Дозива Гаса који се без јакне и разоружан, спреман да буде жртвован враћа, не где је изашао већ тамо где треба да се појави жртва. Бен упери револвер у њега и тада наступа карактеристична пинтеровска „*дуга тишина*“. *Зуре један у другог*“ (Pinter 1996a: 149).

Бенова беспоговорна послушност спрам невидљивог ауторитета подсећа нас на нерационалне захтеве савременог живота у којем институције система контролишу непознати моћници, док су њихови иследници само послушне слуге, лишене критичког приступа свету. Вербално насиље постаје начин одржавања реда и потврђивања моћи која се не преиспитује. Побуњеник против таквог света је усамљен и беспомоћан, осуђен на смрт. Подрум у *Лифту за кухињу* као и у једночинки *Соба* симболише гроб. Чини се да су Бен и Гас под сталном присмотром Великог брата, односно жртве се налазе у стању непрекидне контроле унутар видокруга садистичких ликова.

Убиством Гаса зато што се усудио да поставља недозвољена питања Бен ће вратити *status quo*. Језик ће поново постати средство прикривања и изобличавања реалности, „да бисмо

⁹Ово је Пинтер успешно драмски уобличио, док се истим проблемом Витгенштајн бавио у теорији. У *Логичко-филозофском трактату* (в. Vítgenštajn 1987) пише да је језик у пракси увек мање или више нејасан, тако да оно што тврдимо никада није сасвим прецизно већ остаје изван језика.

изобличили оно што јесте, да бисмо изобличили оно што се дешава – зато што се те реалности плашимо“ (Пинтер 2002: 230). Моћници ће неометано спроводити законе који су увек „брутални и цинични“ (исто: 218). Пинтер нас овим, али и другим драмским комадима освешћује да смо управо због начина употребе језика упали у ужасну замку. Тај језик служи да би се оправдали дивљачки и бесрамни поступци и дела. Стога нас охрабрује да се ослободимо замке вербалне агресије, а језик подвргнемо жестокој критичкој анализи. У супротном наша морална и политичка расуђивања биће фатално угрожена.

*Рођендан*¹⁰

Пинтерови драмски текстови од почетка наилазе на противречна тумачења и различито прихватање публике и критичара, од презира и неодобравања – драма *Рођендан* извођена је само седам дана пре него што је скинута са репертоара уз објашњење да је превише „мрачна и симболична“ (према: Петровић 2009: 53) – до крунисања његовог стваралаштва Нобеловом наградом. Толико различита рецепција нас и не чуди када узмемо у обзир да се у целокупном књижевном раду бавио најпре укидањем привида, јер је то видео као основни задатак сваког писца (в. Петровић 2009). Обрачун с привидима је за њега разбијање огледала: у потрази за истином о свету и животу није презао да осуђује модерна друштва, укључујући и своју родну Велику Британију, разочаран учесталим насиљем и потискивањем слободног духа појединца (исто).

У драми *Рођендан* (1957) Пинтер на свом путу трагања за истином даље развија друштвени контекст из комедија претњи *Собе* и *Лифта за кухињу*. Напете тишине и паузе доприносе појачавању злослутне атмосфере, дијалози се свде на вербалну агресију у циљу успостављања превласти, невидљиве институтције система и моћи продиру у крхки свет немоћног појединца и остављају трајне последице.

Као и у драми *Соба* један од главних ликова страхује од уљеза из спољашњег света. Овај пут то није слепи црнац већ представници других националних мањина – два опака агента: архетипски јеврејски преварант Голдберг и подједнако архетипски ирски терориста Меккен. И овде опасност прети отуђеној особи, те указује на апсурдност људског положаја у модерном свету. Читав људски род, па и појединац није безбедан, уточиште не постоји.

Радња комада *Рођендан* одвија се у току два дана у кући за издавање соба, у енглеском граду крај обале мора. Први чин почиње дијалогом између старијег пара Мег и Пита.¹¹ Мег, као и Роуз из драме *Соба*, припрема храну, сервира Питу доручак и жали се јер Стенли¹², њихов подстанар још увек није сишао на доручак. За разлику од Берта, Пит се упушта у разговор и говори Мег да су га у луци зауставила два човека и распитивала се за њихове апартмане. Она сматра да је њихова кућа цењена и на гласу као одличан пансион, иако немају других станара осим Стенлија.¹³

¹⁰Овом приликом измењено и допуњено, ово потпоглавље првобитно је објављено као оригинални научни рад у зборнику Филозофског факултета у Нишу *Језик, књижевност, контекст*, 2020.

¹¹Већ карактеристично за пишев стил писања нисмо сигурни у каквом су односу. Може се закључити да су супружници.

¹²Стиче се утисак да кућу није напустио откако се уселио пре годину дана.

¹³Реченица „ова кућа је на листи“ понавља се у неколико претећих ситуација и сваки пут добија на интензитету. На самом почетку драме у разговору између Мег и Пита:

МЕГ: [. . .] Ова кућа је на листи.

ПИТ: Јесте.

Однос између Мег и Стенлија је, као у већини Пинтерових драма, нејасан. Испрва се понаша према њему као према детету. Зове га да сиђе на доручак, долази у његову собу, буди га док он виче и дивљачки се смеје. Када коначно сиђе на доручак, видимо да то није дечак већ неуредан, необријан, одрастао мушкарац, мрзовољан јер мора да сиђе на доручак. Овде подтекст снажно сугерише да неко (у овом случају Мег), приморава Стенлија да чини нешто противно његовој вољи, што је комичан наговештај некомичног разрешења. Стенлијево комично незадовољство наградом – доручком – појачава осећај нелагоде. Покушај приморања особе да иде тамо где не жели постаје лајтмотив. У једном тренутку, пре него што дођу улезе, Стенли плаши Мег – говори да ће се појавити неки људи у комбију и одвести некога. Овај предосећај ће се обистинити. На концу драме биће избачен не само из своје собе, већ и из куће.

Мег говори Стенлију да очекује два госта. Он постаје напет и узнемирен овим вестима, испитује је о њима и тврди да они ипак неће доћи. Иако не знамо разлог (већ позната пинтеровска тајанственост прожима сцену, ликове, догађаје), Стенлија раздира страх да ће га пронаћи. Зачује се куцање на вратима, али то је само млада комшиница Лулу. Наслутивши опасност из спољашњег света, физичко и вербално насиље, Стенли разматра могућност бекства са њом, међутим након промишљања постаје свестан да је то немогуће:

ЛУЛУ: Али куда бисмо могли да идемо?

СТЕНЛИ: Никуд. Нема куда да се иде. Тако, могли бисмо да идемо. Није важно (Пинтер 1982: 40).

баш као Владимирова и Естрагонова неуспели покушај одласка на крају комада *Чекајући Годоа*.

Лулу оставља поклон за Стенлија и одлази, а у кућу убрзо долазе Голдберг и Меккен, иследници моћних сила из спољашњег света и представници друштвених норми, не би ли спровели „измену и цензуру над чланом клуба који се одрекао одговорност према себи и према другима“ (Пинтер 2002: 14) – очито одговорности према њиховом надређеном – Монтију. Пинтеров непогрешив осећај за *сигурност* затвореног простора, слутња претње и опасности потиче још из његовог детињства у послератном Хакнију, где се дуго могло осетити присуство фашиста, као из путовања од места до места са позоришном трупом и честог мењања пребивалишта, те из безброј ситних послова којима се бавио (в. Bilington 2007).

МЕГ: Знам да јесте (Pinter 1982: 29).

Затим када Мег и Стенли разговарају о могућим посетиоцима:

СТЕНЛИ: (*корачајући по соби*): Овамо? Желе да дођу овамо?

МЕГ: Да, желе.

[. . .]

СТЕНЛИ: Зашто?

МЕГ: Ова кућа је на листи (Исто: 36).

Стенли постаје видно узнемирен због могућег доласка гостију: „Али ко су они?“ (Исто: 36), и напослетку, панично покушава да испита Мег, након доласка Голдберга и Меккена:

СТЕНЛИ: (*окреће се*): Али зашто овде? Зашто не негде другде?

МЕГ: Ова кућа је на листи (Исто: 47).

Реч *листа* одјекује злокобно и подсећа на црну листу, али како Кенеди (Kennedy 1975: 180) тврди, овде се још нешто дешава – Стенлијево испитивање „припрема терен за потпуно стилизовано ритуално испитивање које ће се касније десити“.

Двоје људи у соби [. . .] Већину времена се бавим сликом двоје људи у соби. Дуже се завеса на сцени и постављам себи битно питање: Шта ће се десити са ових двоје људи у соби? Да ли ће неко отворити врата и ући? (према: Burkman 1971: 66)

Да ли ће неко угрозити ту извесност затворене собе – постаће једно од основних питања. Сва та животна искуства одразила су се у трагању за сигурношћу, па макар она била у неодређеном, безличном, затвореном простору. Али та сигурност је увек само тренутна и варљива. Када се Меккен и Голдберг појаве, то више није затворен и излован простор где је Стенли безбедан.

Тајанственост и претња појачавају се када Меккен упита Голдберга да ли су на правој адреси, јер није видео број куће. „Нисам ни тражио број” (Pinter 1982: 42) одговара Голдберг. Њих двојица говоре о послу, али не знамо шта је у питању. Голдберг учтиво разговара са Мег, а она усплахирено обавештава да је њеном једином станару данас рођендан¹⁴. Голдберг предлаже да му организују рођенданску забаву увече и већ тада преузима контролу над домаћинством.

Стенли је сада видно напет због доласка двојице уљеза. Чин се завршава тако што му Мег уручи рођендански поклон – бубањ¹⁵ (иронично јер је некада био пијаниста). Уметнике одликује стваралачка слобода, они често не пристају на друштвене улоге – тако је гротескна и неприлична Стенлијева појава у супротности са друштвеним конформистом Голдбергом, чији је говор испуњен клишеима средње класе.¹⁶ Меккен и он одају утисак послушних поданика (породици, цркви, држави), односно постају представници друштва где се Стенли мора уклопити. Они су према пишчевим речима: „Умирући, трулећи, бестидници, распаднути пауци, цвеће нашег друштва” (Пинтер 2002: 13), док Стенли такав какав јесте ипак „има право, шта год био и радио” (Исто: 12).

Други чин почиње тако што Меккен цепа страницу из новина на једнаке делове и наговештава да ће некога (Стенлија) симболично постепено уништити и *искидати* на делове без права да проговори. Долази Голдберг са Питијем, а ускоро Пити одлази на партију шаха, Меккен по пиће за забаву. Тада Стенли покушава да увери Голдберга да су дошли на погрешну адресу и да сместа морају отићи, што ће се испоставити само као покушај слабашног и узалудног пркоса:

СТЕНЛИ: Дозволите – само да рашчистимо ово. Ви не узнемиравате мене. За мене, ви сте обични безвезници. Али ја осећам одговорност према људима у овој кући. Они су овде предуго. Изгубили су чуло мириса. Ја нисам. И нико се неће о њих огревати, док сам ја овде. (*Са мало мање снаге.*) У сваком случају, ова кућа није за вас. Овде нема ничег за вас, како год окренете, како год окренете. Зашто једноставно не одете, без велике гужве? (Pinter 1982: 57)

¹⁴Иако Стенли пориче да му је рођендан.

¹⁵Мрзовољно га ставља око врата и почиње дивљачки да удара по њему.

¹⁶Друштво у Великој Британији педесетих година двадесетог века, када је ова драма написана, у најмању руку може се описати као строго, стерилно, уштогљено и бескрајно конзервативно (в. Kynaston 2015). Цензуре филмова, књига и представа биле су свакодневне. Потискивање жеља и осећања постало је норма, а класна прерасподела поштована или боље речено беспоговорно прихваћена (исто).

Међутим, Меккен се враћа и тада започињу вербално мучење Стенлија. Наређују му да седне на столицу¹⁷ и подвргавају га кафкијанском¹⁸ испитивању. Њихова питања и оптужбе су крајње гротескна, апсурдна и бесмислена.

ГОЛДБЕРГ: Кажем ти, Вебер. Ти си испрдак. Зашто свакога сецаш? Зашто излуђујеш ону стару даму?

МЕККЕН: Он то воли!

ГОЛДБЕРГ: Зашто се понашаш тако ружно, Вебер? Зашто присиљаваш оног старог човека да одлази на шах?

¹⁷Иако Стенли испрва одбија да седне.

ГОЛДБЕРГ: Седите.

СТЕНЛИ: Нећу.

ГОЛДБЕРГ: Меккен.

МЕККЕН: Нат?

ГОЛДБЕРГ: Замолите га да седне.

МЕККЕН (*Стенлију*): Седите . . . [. . .]

МЕККЕН: На столицу! . . . Седај на столицу!.

ГОЛДБЕРГ (*прилазећи му*): Вебер. (*Тихо.*) Седи.

Тишина. Стенли почиње да звиждуће „Морнске планине”. Одгега се опуштено до столице за столом. Посматрају га. Престане да звиждуће. Тишина. Седне. (Pinter 1982: 58)

¹⁸Јозеф К. у Кафкином *Процесу* осуђен је, а нико не зна зашто. Неки тајни суд позива га на одговорност, док му коначно не пресуде смрћу, иако до краја не откривамо његову кривицу. Он постаје пример човека који је материјал и сировина, а његов живот у рукама система. На сличан начин Стенли је према грађанским законима недужан, али истовремено *ђаволски у својој невиности* (Кафкин израз из приче *Пресуда*), јер није удовољио начелима *исправног живота*.



С леве стране, Стивен Манган (Голдберг), Том Вон-Лолор (Меккен) и Тоби Џоунс (Стенли) у извођењу драме *Рођендан*, 2018. године, у режији Иана Риксона и продукцији *Харолд Пинтер позоришта (Harold Pinter Theatre)*. Преузето са: <https://www.ft.com/content/ad5b7d5c-ff93-11e7-9650-9c0ad2d7c5b5>

СТЕНЛИ: Ја?

ГОЛДБЕРГ: Зашто се односиш према оној младој дами као према губавцу? Она није губавац, Вебер!

СТЕНЛИ: Шта –

ГОЛДБЕРГ: Шта си носио прошле недеље, Вебер? Где држиш одела?

МЕККЕН: Зашто си напустио организацију?

ГОЛДБЕРГ: Шта би рекла твоја стара мамица, Вебер?

МЕККЕН: Зашто си нас издао?

ГОЛДБЕРГ: Кад си дошао овамо?

[. . .]

МЕККЕН: Издао си организацију. Знам га ја!

ГОЛДБЕРГ: Шта можеш да видиш без наочара?

СТЕНЛИ: Све.

ГОЛДБЕРГ: Скини му наочаре.

[. . .] (Pinter 1982: 59–61)

Оптужбе указују на злочине које је Стенли учинио, његове прекршаје против породице, државе, религије, основних етичких начела понашања. Наизменично вербално муче жртву с циљем да јој одузму моћ говора.¹⁹ У последњем ступњу вербалног мучења уследиће и физички обрачун.

¹⁹Њихово испитивање Стенлија постаје пример онога што се данас назива комедија претње. Неколико минута бомбардују Стенлија различитим оптужбама и постављају питања, али му не дозвољавају да одговори. Пинтер користи стихомитију, врсту песничког дијалога у којем учесници наизменично изговарају кратке реплике паралелног или супротстављеног значења. Голдберг и Меккен изговарају читав низ стихомитија, што доприноси напетости, појачава Стенлијеву параноју, а напослетку доводи до његовог коначног краха.

Тишина. Стоје над њим. Он је згурен на столици. Полако погледа навише и ногом удари Голдберга у стомак. Голдберг падне. Стенли устане. Мекен дохвати столицу и подигне је изнад главе. Стенли дохвати столицу и покрије главу њоме. Мекен и Стенли иду у круг (Pinter 1982: 63).

Мег, одевена у свечану хаљину их прекида, држи здравицу Стенлију, док Голдберг говори Меккену да светло из батеријске лампе упери ка слављенику, што подсећа на призор насилног испитивања. Након здравице Стенлију, певања ирских песама на иницијативу Меккена, Голдберг предлаже игру *ћораве баке*. Долази ред на Стенлија и тада ће га симболично ослепети када му смрскају наочаре. Меккен му подмеће бубањ на који се Стенли спотакне и падне. Затим устаје, почиње да дави Мег и покушава да силује Лулу. Голдберг и Меккен га чврсто држе док се неконтролисано цери. Онда упере лампу у њега, а Стенли се повлачи док се њих двојица надвијају над њим.

Трећи чин се одвија наредног јутра и подсећа на прву сцену првог чина. Пит седи и чита новине, а Мег му послужује чај. Она опет негодује, јер Стенли још увек није сишао на доручак и жели да оде и пробуди га. Пит је одговара од тога и предлаже јој да обави куповину. Мег је уплашена због великог црног аутомобила паркираног испред куће, али након што јој Пит каже да је то Голдбергов аутомобил, осећа олакшање. Након што Мег оде, појављује се Голдберг и обавештава да је Стенли доживео нервни слом. Пит се безуспешно бори да убеди посетиоце да оставе Стенлија и да ће му он наћи доктора, али Голдберг и Меккен инсистирају да га воде код Монтија²⁰, а затим приморају Питу да изађе из куће.

Меккен доводи другачијег Стенлија, сада је обријан и у елегантном тамном оделу и белој кошуљи. Голдберг се обраћа Стенлију и у том испразном говору назире се вербална агресија, окрутност и успостављање моћи.

ГОЛДБЕРГ: Разуме се. Међу нама, Стен, већ је време да имаш нове наочаре.

МЕККЕН: Не видиш право.

[. . .]

ГОЛДБЕРГ: Ти си на ивици.

МЕККЕН: Ти си цркотина.

ГОЛДБЕРГ: Али спашћемо те.

МЕККЕН: Од горе судбине.

ГОЛДБЕРГ: Истина.

МЕККЕН: Необорива.

ГОЛДБЕРГ: Од сада, ми смо твој мотор покретач (Pinter 1982: 87).

Међутим, Стенли није у стању да изусте ни једну реч. Сломљен, зури у под и испушта неартикулисане звукове. Тада му моћници обећавају успешан живот и будућност уз одговарајући третман. Резултат Стенлијевог испитивања подсећа нас на оно што се деси Вилсону из Орвеловог романа *1984*. Стенли је попут Вилсона симболично мртав.

Више никад нећеш моћи да имаш обична људска осећања, у теби ће све бити мртво [. . .] Више нећеш бити кадар да осетиш љубав, пријатељство, смех, храброст, поштење [. . .] (Орвел 1984: 273).

Драма се, у скалду са насловом, одвија око рођендана. Уљеи претварају слављеника у новог човека. У њиховим рукама је поново рођен, сада је друга особа, а рођендан постаје дан његовог новог рођења као човека потпуно измењеног стања свести.

²⁰Након бруталног вербалног мучења Стенлија, једина информација коју добијамо је да га одводе код Монтија, о коме ништа не знамо, осим да ће му пружити „одговарајућу пажњу и негу“ (Pinter 1982: 76)

Уљеци у Пинтеровим драмама, од Рајлија из драме *Соба* увек доносе осећај страха и нелагоде, циљ њихових долазака је загонетан. Међутим, у комаду *Рођендан* намере непозваних гостију постају очигледне. Они постају представници система, дошли су да покажу своју моћ и вербалним насиљем од Стенлија направе послушног поданика. Сукоб се овде одиграва између увек беспомоћног и незаштићеног појединца и крутих ауторитарних институција друштва. Голдберг и Меккен нас подсећају на Бена и Гаса из текста *Лифт за кухињу*. Они су насилници највишег реда, испрва су нам њихова појава и дијалози комични, али само до одређеног тренутка када комедија престане, онда када Голдберг и Меккен постану Стенлијеви мучитељи.²¹

Голдберг и Меккен самоуверено владају речима које постају снажно оружје. Стенли нема прилику нити могућност да одговори, јер је нападачима циљ да вербалним насиљем владају сценом и слома Стенлија до тренутка потпуне покорности. Како су му смрскали наочаре за вид, Стенли је симболично ослепљен, под притиском вербалног насиља ућуткан и присиљен на живот без кретивности и слободе стваралачког духа. У складу с драмском неизвесношћу, Пинтер никада не доноси разрешење, крај радње је неизвестан, а понашање ликова непредвидиво, управо да би се показало како живот није стална категорија која може да се смести у прошлост или будућност. И управо ту можемо да приметимо да остаје нада да је слобода ипак достижна и могућа. Пит на крају викне Стенлију: „Стен, не дај им да ти говоре шта да радиш!” (Pinter 1982: 90). То је неочекиван обрт као последња нада да ће се нешто променити.²²

Тако ова драма постаје прича о потреби појединца да се отргне од стега друштва (в. Stokes 2001: 40). Стенли се више пута у драми супротставља, он „се бори за живот, не би да га удаве” (Пинтер 2002: 12), на самом почетку покушава да придобије Меккена речима патриотизма и покушајем да се измести у паб где ће мирно испијати гинис, да би онда одбио да седне за време испитивања, ударио Голдберга у стомак пред крај, покушао да удави Мег и силује Лулу. Тешко да можемо рећи да су то дела потчињене жртве. Нагон да се супротстави није до краја угушен и звуцима које испушта на самом крају: „Ух-ггуг . . . ух-гуг . . . еееххх-гаг . . . (Задохано). Цааах . . . цаххх (Pinter 1996a: 89) Пинтер показује да има наде за људски дух који се може одупрети потпуној послушности друштву које у сваком историјском тренутку намеће одређени вид понашања, сузбијајући све човекове природне потребе. „Чини се као да је све изгубљено, као да је борба узалудна, али онда нам велики писац који је разбио огледало помаже да у једном срећном тренутку сабраности видимо истину на крају тунела” (Петровић 2009: 62). Ако ти одузму слободу избора, одузимају ти и идентитет и слободу у сваком смислу те речи, стога Пинтер оставља простора за наду у могућност отпора таквом стерилном друштву у којем, заправо, нема места за појединца. „Стенли је краљ свог замка и он губи краљевство и себе. Сви ми морамо веома да пазимо. Чизма једва чека да гази и врло је ефикасна” (Пинтер 2002: 13)

Овај Стенлијев одговор постаје и пример онога што је Витгенштајн (в. Vitgenštajn 1987) настојао да објасни у тероји. У *Логичко-филозофском трактату* он проучава логичке границе изрецивог и закључује да језиком можемо да изразимо само делић стварности. Истиче да је од кључног значаја да научимо да користимо језик правилно, тако што речи нећемо оптерети мноштвом значења. То је, према његовом мишљењу, једини начин да настали хаос заменимо јасним порукама. Сагледано у овом светлу, само крици и неартикулисани звуци могу

²¹„Ова драма је комедија, јер је цела ситуација апсурдна и неславна. То је, међутим, као што знаш, врло озбиљно дело. Просто, зар не?” (Пинтер 2002: 15). Ове речи писац је упутио у свом писму Питеру Вуду, редитељу драме *Рођендан*.

²²Писац наводи да се Стенли „свео на човека без кичме (не без ђоке), изгубио је свако разумевање одраслог човека и вратио се у детињу пакост и несташлук, своје прво уочиште. То је почетак његовог мењања. . . ” (Пинтер 2002: 15).

реално да опишу модерно друштво, и у том смислу Стенли напоследку успева да изрази стварност. Витгенштајн и Пинтер различито приступају проблему, али нас оба писца упозоравају да у сваком тренутку морамо бити свесни вербалне манипулације моћника широм света, како не бисмо постали марионете без права гласа и поговора.

Код Пинтера не постоје реалистична објашњења за изненадне посете, поступке ликова, страх који носе у себи. У таквим узнемирујућим драмама у којима се преплићу реализам и апсурд, а радње су необјашњене, немотивисане или нелогичне – свет је опасно и злокобно место. Појединац, у овом случају Стенли, не може ни на шта и ни на кога да се ослони. У Питовој и Мегиној кући није безбедан. Ирски паб у који може да побегне од егзекутора је само недостижан сан. Уточиште не пружа заштиту. Апсурд језичког изражавања обелодањује апсурдност људског стања. Стенлијев страх упућује на универзалну трауму модерног човека. Тако ова драма постаје метафора за човеков страх пред непознатим и пред смрћу: двојица терориста су отелотворења политичких форми тоталитарног менталитета присутних широм света двадесетог века. У Пинтеровом стваралаштву многи ликови су примери како функционише тоталитарни друштвени систем. У овој драми то су Меккен и Голдберг, јер представљају све оне који под паролом хуманитарног империјализма и дужности да заштите бацају касетне бомбе по болницама, руше стамбене зграде и мостове, убијају децу, колонизују земље, бацају осиромашени уранијум.

Стакленик

Драму *Стакленик* Пинтер је написао исте године када је била премијера *Рођендана* (1958), иако се није изводила све до 1980. године. Позоришни критичар за *Гардијан* у то време Мајкл Билингтон описао је *Стакленик* као једну од Пинтерових најбољих драма: „бави се црвљивом корупцијом бирократије, тајновитошћу владе, јазом између језика и искуства. Такође открива жестину Пинтерове политичке активности” (Bilington 2007: 105).

Кроз њу као да одјекују претходне драме. Соба је и овде место где се сабира и открива права природа ликова, а ако узмемо у обзир сам наслов, онда је још више изопштен и одвојен простор стакленик. Као и у драми *Соба*, један лик удара другог, док не падне на под. Сличност са драмом *Рођендан* је у томе што се наздравља, повод је Божић. И у овом тексту догађаји се одвијају око рођења, преовлађују сцене апсурдног испитивања. Попут драме *Лифт за кухињу* ово је прича о некоме кога ће усмртити. Свака од поменутих драма у средиште ставља запослене једне организације у којој макар један члан постаје жртва.

Међутим, комад *Стакленик* се издваја јер вербално насиље више није скривено и суптилно, а насилници највишег реда су сасвим јасно и директно повезани са државом. Док су у драмама *Рођендан* и *Лифт за кухињу* то тајанствене, криминалне организације, у овој драми писац јасно говори да је у питању установа под надзором Министарства. Такозвани *дом за одмор* само је маска за тамницу, где се муче и злостављају политички затвореници. Језиком мучитељи не преносе истину већ само оно што Витгенштајн назива непрецизним и двосмисленим изјавама (в. Vitgenštajn 1987), а тим речима никад се не може веровати јер не изражавају стварност. Препознајемо и Маутнерове (в. Weiler 1958) теорије о детерминистичкој моћи језика: ликови постају жртве вербалне агресије којом им се одређује поглед на свет и на њих саме.

Радња се одвија у институцији у којој се *пацијенти* не ословљавају именом већ бројем. Затвореници морају да издрже медицинске експерименте, и у том светлу, ова драма показује како банални бирократски речник омогућава кршење људских права. Комад почиње дијалогом између пуковника Рута, остарелог диктатора, и помоћника Гибса док обављају рутинско слагања докумената. Рут жели да зна како је пацијент 6457, а Гибс одговара да је мртав. У овој

ЛАШ
Или матори. Да ли је матори отац?
[. . .]
ГИБС
Знаш, Лаш, није ми јасно како си издржао овде. Ти си неспособан, нездрав и непријатан. Ти си проклето најнекорисније створење које сам срео.
[. . .]
ЛАШ
Мајка 6457 је била данас до мене.
ГИБС
Мајка 6457?
ЛАШ
Да, знаш. Оног што је умро. Умро је прошлог четвртка. Срце престало да му ради.
(Pinter 1996: 229–230).

Гибс се након препирке уљудно захваљује Лашу на извештају, крије се иза бедема сувопарних реченица и потом телефонира госпођици Катс да пронађе Лама и доведе га до његове канцеларије. Лам је узбуђен и почаствован, јер је га је Гибс позвао: „Хвала Вам. Морам рећи да одувек веома волим да радим овде. . . Мислим, заиста стекнеш осећај да се овде нешто . . . *битно* збива, нешто заиста вредно, и бити повезан са тако нечим не може се видети никако другачије него као привилегија” (Pinter 1996: 236). Међутим, тамо га, обучени у беле мантиле, Гибс и госпођица Катс, окрутно испитују и без милости дају електрошокове. Испитивање је попут оног у драми *Рођендан* када Голдберг и Меккен вербално муче Стенлија. Вербално насиље над Ламом траје на преко двадесет страница.

ГИБС
Да ли би рекао да си неко ко је променљивог расположења?
ЛАМ
Променљивог расположења? Не, не бих рекао да сам променљивог расположења – па, понекад с времена на време ја –



Хари Мелинг у улози Лама у извођењу драме *Стакленик*, 2013. године у режији Џејмија Лојда и продукцији позоришта *Трафалгар Студио* (*Trafalgar Studios*). Преузето са:
<http://www.emmahollandpr.com/view/?permalink=the-hothouse>

КАТС
Да ли те икад ухвати напад депресије?
ЛАМ
Па, не бих рекао да је то депресија, заправо –
ГИБС
Да ли би рекао да си друштвена особа?
...
КАТС
Након дана на послу, да ли се икад осећаш уморно, раздражљиво?
ГИБС
Узрујано?
КАТС
Изнервирано?
....
ГИБС
Не можеш да се концентришеш?
(Исто: 244–248).

Сломљен и измучен Лам на крају остаје сам у соби, где се у мраку пали и гаси црвена светиљка. Стајен тврди да централна ситуација у драми „мора бити оживотворена својственошћу какву доноси нови увид у ствари” (Stajen 1970: 167). Пошто је ова сцена у нама изазвала нарочиту свест о особеностима животне свакодневнице у *дому за одмор*, наставак читања, односно,

гледања комада постаје непријатан и нелагодан јер је распршено свако осећање да је човек безбедан.

У другом чину Рут вербално напада Лаша, а њихов дијалог има продорну моћ нервозног интензитета – та грозничавост влада призором:

РУТ
Него, одустао сам од посеђивања пацијената. Не вреди. Траћење енергије.
ЛАШ
Како сте то дивно рекли, господине Рут.
РУТ
Немој ти мени господине Рут.
ЛАШ
Али никад нисам очекивао да ћете рећи тако нешто, господине Рут.
РУТ
Рекао сам немој ти мени господине Рут!
...
ЛАШ
Знате да не гајим никакве илузије о својој позицији, пуковниче.
РУТ
Не зови ме пуковником! (исто: 258–9).

Затим испијају виски, али разговор без вербалне агресије кратко траје јер Лаш поставља питања о пацијенту 6459. Рутов наступ је насилан док Лашов крешендо љубазности и ласкања расте:

РУТ саспе виски у ЛАШОВО лице. ЛАШ обрише лице.
ЛАШ
Дајте да Вам допуним. (*Узима РУТОВУ чашу, пије, доноси чашу РУТУ, даје му је.*) Да, посве темељан резултат, мислио сам.
РУТ саспе виски у ЛАШОВО лице. ЛАШ обрише лице. ЛАШ узима РУТОВУ чашу, пије, доноси чашу РУТУ, даје му је. (Исто: 263)

Рут почиње да се зноји и коментарише како је „паклено вруће, зар не? Као да смо у крематоријуму. Зашто је изненада тако вруће?” (Исто: 264) Долази Гибс јер жели да поднесе извештај. Обавештава Рута да је отац детета Лам. Тада сва тројица наздрављају јер је Божић. На вратима се појављује Таб, доноси божићну тарту Руту као поклон у име запослених који очекују да им се Рут обрати и одржи говор. Лаш му у своје и Гибсово име поклања цигарету. Међутим, када је запали она експлодира, али Рут није повређен. У наредној сцени Рут се обраћа свима у установи. Држи говор у своје, и у име Министарства, а стереотипне, испразне реченице прекида бука откључавања врата, звекет ланаца – појављују се пацијенти. Пинтер брижљиво ствара ужурбаност на сцени, налет буке и светлости, узвика људи који долазе с безгласним, мрачним, кобним призором злочина. Та сцена силовито намеће утисак хаоса који неминовно прати злочин.

У последњој сцени разговарају Гибс и Лоб, службеник Министарства. Гибс му говори да су сви убијени осим њега. Уверава га да је све под контролом јер су пацијенти враћени у своје собе. Лобу није јасно ко је пустио пацијенте, али Гибс га уверава да је то био вратар Лам који је нестао без трага и гласа. Драма се завршава призором Лама како седи у соби за надзор с електродама причвршћеним за тело у „кататоничном заносу” (Исто: 328).

Пинтер је материјал за ову драму црпео из личног искуства. Једном приликом одазвао се на оглас познате психијатријске болнице *Модсли* у Лондону, где су пријављени добијали десет фунти кад би се добровољно подвргли третманима.

Рекли су ми ‘Само седи овде неко време и опусти се.’ Нисам имао појма шта ће се десити. Одједном сам чуо најужасавајући звук кроз слушалице и скоро сам искочио

кроз плафон. Осетио сам да ми срце лупа . . . Бам! Звук је трајао неколико секунди и потом се угасио. . . Није било испитивања као у драми, али је оставило снажан утисак на мене . . . Кома је заправо била намењена ова врста шок-терапије? У сваком случају, *Стакленик* је произашао из тог искуства. Био сам и те како свестан да су ме користили као експеримент и осећао сам се крајње беспомоћно (према: Bilington 2007: 102).

Ова комедија претње је комад о државној установи која се темљи на употреби вербалног и физичког насиља и на устајалој бирократској реторици, при чему су *пацијенти* злоупотребљени, на њима се спроводе експерименти, сведени су на узнемирујуће звукове, док су запослени лишени идентитета и на крају драме усмрћени.

Овде као и у комадима *Рођендан* и *Лифт за кухињу* вербално и физичко насиље постаје средство прилагођавања самосвесног појединца хијерахијској структури унутар институције, то јест, организације. Радник на најнижем ступњу хијерархијске скале симболично се зове Лам²⁴ те постаје жртвено јагње. Међутим, стварна моћ није у рукама Рута нити Гибса (као што је немају ни Голдберг и Меккен) већ тајновитих моћника изнад њих, о којима писац не даје скоро никакве информације. Тако су и мучитељи под непрекидном контролом и претњом уништења.

Писац приказује само запослене и ту препознајемо оно што *Амнести*²⁵ назива „бирократијом репресије”, потребне за владавину терора (в. Forest 1996: 141). Прави субјекти су невидљиви и неми заточеници, сабласно присутни кроз неартикулисане звукове. Ово нас подсећа на Стенлија из драме *Рођендан*, јер чујемо низ узнемирујућих и мучних уздаха, крикова, повика, стењања како одзвањају кроз зграду.

Пинтерова одлука да пацијенти буду отеловљени у гласној буци врло је занимљива с обзиром на то да је овај драмски комад замишљен као радио драма. Склањањем *пацијената* с позорнице он управо појачава нашу машту о томе кроз какве ужасе пролазе, истиче тајновитост и злокобност поступака унутар собе и наглашава чињеницу да се притвореницима ускраћује право да говоре.

Драмски подтекст овде сугерише и систематско етничко чишћење и снажно упућује на праксе нацистичке Немачке. Мучења, надзор и неподношљива врелина постају симболи концентрационих логора, а *Стакленик* метафора Аушвица – врућина греје, спаљује и прети да искорени живот. За Пинтера вербално и физичко насиље су главна одличја диктатуре, а он нас подсећа какве су последице, уколико не пронађемо у себи потребу за отпором и жељом да диктатуру искоренимо. Комад *Стакленик* указује на медицинске експерименте нацистичких доктора у концентрационим логорима; међутим писац жели и да обелодани застрашујућу и педантну бирократску реторику фашистичке и комунистичке диктатуре распрострањене широм света двадесетог века. Како Лакхерст (Luckhurst 2009: 111) тврди: „извештаји и сведочења о медицинском злостављању политичких затвореника у Совјетском Савезу и земљама Латинске Америке, попут Чилеа и Аргентине били су посебно распрострањени седамдесетих година двадесетог века, што је, можда, навело Пинтера да оцени да је време за премијеру *Стакленика*”.

Ниједан *пацијент* се не појављује на сцени; међутим постепено вербално и физичко мучење најскорије запосленог, срдачног и лаковерног Лама постаје симбол свега онога што су затвореници приморани да издрже и ураде. У сржи драме је управо Гибсово и Катсово испитивање Лама. У њиховој вербалној агресији препознајемо Голдбергову и Меккенову технику испитивања Стенлија из текста *Рођендан* – писац нам пружа гротескни увид у злоупотребу моћи, омогућен бирократским жаргоном и устаљеним системима архивирања. Они нападају и угрожавају Ламову особеност и идентитет, а третманима електрошова га стављају у стања трансa. Лам је потпуно сломљен, али за разлику од Стенлија, чак не може ни да препозна ко га је уништио. Постаје очигледно да је сврха установе где се радња одвија

²⁴Lamb – у преводу на српски језик: јагње.

²⁵Међународна амнестија (*Amnesty International*) – светска организација за заштиту људских права.

уништавање тела и ума зарад тоталитарне контроле над субјектима. Звучни пејзажи сугеришу како је најефикаснији начин да се угуши способност појединца за било какву политичку активност – да се прво изолује од јавности, а затим мучи с циљем уништења способности говора. Цензура је осигурана на најсуровији начин.

Како је то Пинтер образложио у говору приликом уручења Нобелове награде, Стенли и Лам не испуњавају грађанске дужности, не постављају основно питање: „Шта је истина? Шта је лаж?“ (Billington 2007: 431) Лам не доводи у питање етику онога што се збива у тајанственој институцији где ради, не осврће се на физичка злостављања затвореника нити преиспитује моралност својих колега. Постаје добровољац у сопственом уништењу, све што му се каже узима здраво за готово и за то плаћа високу цену. Стенли је бежао од истине о себи, прихвата је напослетку, али онда када је прекасно, и тако постаје симбол трагичне самообмане.

Противници владајућих идеологија морају имати дубоко усађену свест о сопству и бити спремни на тежак интелектуални рад: то је, писац тврди, „кључна обавеза“ (Billington 2007: 442) свих грађана, да примене „непоколебљиву, непобедиву, жестоку интелектуалну одлучност“ (исто), како би се „дефинисала *права*²⁶ истина наших живота и друштава“ (исто). Лам и Стенли нису радили на том *жестоком интелекту*, нити су схватили од колике је политичке важности. Стога Пинтер снажно сугерише да људско биће може, а и мора да поставља питања, испитује стварност и тежи аналитичкој јасноћи. С друге стране, спремност интелекта, уз јаку жељу да се проговори може довести до подједнако страшне судбине Стенлија и Лама. Битна разлика је у политичкој свести и жељи за покретањем борбе и активној борби против деспотских моћника. Губитак слободе изражавања заокупиће мисли писца још снажније с почетком осамдесетих година двадесетог века, о чему ће касније бити говора, а ова драма, уз *Рођендан*, постаје претеча пишчевих каснијих изразито политичких драмских комада.

Болуцкање

Пинтер је трећу једночинку из првог раздобља стваралаштва, *Болуцкање* (1958), написао као радио драму. Иако је убрзо почела да се изводи на позорници, ипак се стиче утисак да је донекле ефектнија када се слуша на радију, јер тада нисмо сигурни да ли централни лик, продавац шибица који не проговара, заиста постоји или је само пројекција страхова друга два лика.

Попут претходно анализираних драмских текстова, и ова драма се темељи на претећој атмосфери, страху од улезе из спољашњег света и вербалном насиљу. Међутим, постоји једна битна разлика: писац се по први пут отиснуо на територију имућне, високе класе²⁷, те је у питању језик образованих. Пинтер показује да и тај учтив језик маскира вербалне нападе, а отмени ликови нису ништа мање сурови од оних из претходних комада. Уистину, не примењују физичко насиље, али је зато вербална агресија начин остварења циљева на бојном пољу на којем је једино оружје језик.

У овој драми, истиче се Пинтерова способност да проникне у саму срж друштвених односа и таленат да то драмски уобличи. Још једна разлика у односу на претходне комаде је што од самог почетка писац износи на видело да је нешто *труло* у браку супружника. За разлику од комада *Соба* и *Рођендан* у којима су ликови припадници средње класе у средишту драме, у којима мушкарац не проговара, а доручак послужује напорно услужна жена, овде, у отменом врту дан почиње напетим дијалогом:

²⁶Пинтер је нагласио ову реч.

²⁷Едвард и Флора живе у великој сеоској кући окруженој вртом. Едвард је некада радио, сада за себе говори да је интелектуалац и помиње да ради на књизи о простору и времену; а затим говори како планира да ради у белгијском Конгу.

ФЛОРА: Јеси ли приметио козју крв јутрос?
 ЕДВАРД: Шта?
 ФЛОРА: Козју крв.
 ЕДВАРД: Козју крв? Где?
 ФЛОРА: Поред задње капије, Едварде.
 ЕДВАРД: Је ли то козја крв? Мислио сам да је то . . . украсни слак, или тако нешто.
 ФЛОРА: Али знаш да је то козја крв.
 ЕДВАРД: Кажем ти да сам мислио да је то украсни слак.
 (Пауза)
 (Pinter 1996a: 153).

Кратка сцена већ наговештава вербално насиље, гледаоци, односно читаоци могу да примете неразумевање и нетрпеливост међу супружницима. Осећај нелагоде се продубљује када почну да се препиру око начина убијања осе заробљене у посуди за џем и око израза да ли оса гризе или убада, што нас подсећа на жучну расправу Бена и Гаса из драме *Лифт за кухињу* око фразе упалити или приставити чајник. Наизглед безазлена ситуација показује Едвардову осветољубивост када је ухватио уљеза (осу), али и уживање у вербалним нападима на Флору. Затвара покопац на посуди за џем и наређује Флори да је стави под воду и убије осу. Она одбија, јер мисли да ће је ујести и да ће изаћи кроз отвор за кашику. Тада Едвард одлучује да преузме ствар у своје руке:

ФЛОРА: (неодлучно): Ако . . . ако сачекамо довољно дуго, претпостављам да ће се угушити. Угушиће се у џему.
 ЕДВАРД (одсечно): Знаш да имам посла овог јутра, зар не? Не могу да проведем цео дан бринући о оси.
 ФЛОРА: Па добро, убиј је.
 ЕДВАРД: Желиш да је убијем.
 ФЛОРА: Да.
 ЕДВАРД: Врло добро. Додај ми бокал вруће воде. (Исто: 157)

Пинтер је веома вешто уткао основне мотиве и пажљиво развио психологију ликова за све што ће уследити. Едвард реагује на осу тако што жели да је зароби и убије, тиме ствара илузију да има моћ над ситуацијом, и управо тако се поставља и према наредном уљезу – продавцу шибица. Убијање осе симболише и његов покушај потпуне контроле свих догађаја у његовој околини. У том светлу није необично да се у тренутку када је његова личност под претњом уништења пред полуслепим, изнуреним продавцем шибица, носталгично присећа времена када „сам могао да сипам врелу воду низ отвор за кашику, да, олако, без потешкоће, мој чврст стисак, моја наредба извршена. . . “ (исто: 179). Едвард се жали на благ бол у очима и радује се што ће врела вода ослепети осу: „Нагнем бокал. Нагнем. . . Аах . . . ту доле . . . скроз доле . . . ослепим је . . . то је . . . то“ (исто: 158). Поново се јавља мотив слепила, као и у драмама *Рођендан* и *Соба*, и чини се да и овде наговештава смрт. Епизода са осом сугерише и дубину горчине, мржње и окртуности која вреба иза уљудног језика и формалних манира у овом браку.

Супружници су забринути, јер већ неко време старац са послужавником стоји на задњем улазу у њихов врт и покушава да прода шибице пролазницима. Међутим, скоро нико туда не пролази, те им није јасно шта старац ту тражи и који су му мотиви. Стичемо утисак да је Едвард уплашен, али предлаже да га позову унутра и испитају о намерама, па наређује Флори да га доведе. Како током читаве драме продавац не проговара, у радио верзији сведен је на тишину, ништавило, што је једна од великих предности радија у уметности – то је једино ефектно средство исказивања празнине на позорници у свести публике. У позоришту је претња коју продавац носи са собом знатно умањена јер можемо да га видимо као обичног старијег човека, док тишина која иде уз њега постаје застрашујућа у радио-драми.

С једне стране, продавац шибица представља свет сиромаштва и деградације који Едвард пориче, а његов однос према скитници сажима колонијалну политику маскирања

злочина²⁸. Он позива продавца шибица у радну собу и покушава да му наметне сопствене вредности. Исход је у исто време комичан и језив. Али оно што даје посебну драмску вредност овом тексту је начин на који читава Едвардова личност одише паничним страхом. У једном тренутку повезује продавца са играчем крикета по имену Кавендиш. Међутим, Едвард размишља да можда он не игра крикет:

Можда никад ниси упознао Кавендиша и играо крикет. Све мање и мање личиш на играча крикета што те дуже гледам. Где си живео у то време? Проклетство, имам право да знам нешто о теби. У мојој си проклетој кући, на мојој територији, пијеш моје вино, једеш моју пачетину. Сада кад си се раскомотио, седиш овде као хрпа, гомила трулежи. У мојој соби. Мојој јазбини. Сећ . . . (*Нагло се заутаваља.*)

(Пауза.)

Мислиш да је то смешно? Је л'се то цериш? (Pinter 1996a: 178–179)

Ова сцена наговештава оно што ће се десити напослетку, када Едвард носталгично размишља о прошлости у којој је све било уређено, стабилно и извесно. Тада скоро завиди продавцу шибица, јер овај зна своје место у свету и помирљиво прихвата свој послужавник са шибицама.

Едвардов покушај да натера продавца шибица да проговори постаје хистерични монолог прожет вербалном агресијом који разоткрива снобизам и себичлук. Жели да га импресионира и покаже своју превласт. Узнемирен је, изговара несувисле реченице, али продавац шибица не постустаје и наставља да ћути.

Забављам сељане једном годишње, заправо. Нисам витез али тако ме гледају.

. . . Пишем теолошке и филозофске есеје. . . . Освајамо прву награду у селу редовно, знаш, најбоље село у пределу. Седи. . . Зашто не скинеш балаклаву? . . . Знојиш се. Зној лије с тебе. Скини ту балаклаву.

(Пауза)

Иди онда у ћошак. У ћошак. Хајде. Иди у хладовину ћошка. Позади. Назад.

(Пауза)

Иди назад!

(Пауза)

(Pinter 1996a: 166–170).

Управо у ћутању старац пружа отпор неразумљивом тривијалном брбљању. Едвард више не може да поднесе читаву ситуацију и наређује Флори да га одведе у врт. Тада изгледа слабо и изнурено, болуцкање у очима прерасло је у општи губитак снаге.

Сада је ред на Флору да покуша да наведе старца да проговори:

Знаш ли, имам осећај да сам те видела негде пре. Много пре поплаве. Био си много млађи. Да, прилично сам сигурна у то. Међу нама, јеси ли икад био ловокрадица? Једном сам се сусрела са ловокрадицом. Било је то грозно силовање, зверско. Високо горе на стази за стоку. Рано пролеће. Била сам на јахању на мом понију. . . . Наравно, живот је био опасан тих дана. То је био мој први галоп без надзора. . . . Годинама касније, када сам била окружни мировни судија, био је ту испред мене на клупи. Био је ту због криволова. Тако знам да је био ловокрадица (Исто: 174–175).

²⁸Како Сезер утврђује у *Дискурсу о колонијализму* (в. Cesaire 2001), колонизатори никад нису били мирољубиви, нити су желели да побољшају живот колонизованих нација, што се коси са широко распрострањеним веровањима да су доносили просперитет, бољитак и развој. Управо супротно, намере су им биле крајње себичне, јер им је једини мотив био трка за профитом. Идеју о наводном цивилизовању не-европских земаља накнадно су измислили, како би оправдали своје злочине. Ово Сезерово дело инспирисало је борбу за људска права током педесетих година двадесетог века широм света: у Африци, Латинској Америци, на Карибима и често се описује као објава рата колонијализму.

Њен монолог открива да је сусрет са продавцем шибица изазвао да размишља о непријатним догађајима из прошлости и упркос „гадном мирису” (Исто: 176) старац изазива у њој сексуално узбуђење.

Хмммммм, ти си солидно старо момче, морам признати. Уопште ниси као желе. Све што ти је потребно је купање . . . Задржаћу те. Задржаћу те, страшно момче, и зваћу те Барнабас (Исто: 176).

Едвард се враћа, али Флора покушава да га задржи ван собе под изговором да старац умире. Тада ће јој Едвард одговорити љутитим вербалним нападом: „Ти лажљива дрољо. Марш у своју јазбину!” (Исто: 177). Флора одлази, а Едвард је опет сам са продавцем. Говори о својој младости, спортским вештинама, крикету, посматрању мора са врха брда. Да ли се старац смеје? Или плаче због Едвардове патње? Едвард пада на под и жали се на бол у очима. Да ли је ослепео? Чини се да јесте: јер сада изјављује да продавац изгледа „изузетно . . . младолико” (Исто: 183). Долази Флора, старац јој прилази, она одлази са њим и пружа послужавник Едварду.

За Едварда је продавац шибица жариште нервозе и стрепње. Он, у том смислу, заиста, може изазвати оно што почиње као благ бол, а завршава се Едвардовим губитком сопства. Његова судбина је попут Роузине из драме *Соба*: посећује је улез који симболично чека напољу, она постаје слепа и вероватно губи свој топли дом, избачена је на хладноћу у подрум, односно у смрт. Едвард је избачен из своје куће, одузета му је супруга, потпуно немоћан, исто вероватно отеран у смрт. Улез му преотима читав свет. Продавац шибица у Флори изазива



Мајкл Роб (Едвард), Марсија Вудриц (Флора) и Џ. Кент Ајнаси (продавац шибица) у извођењу драме *Болуцање* 2016. године, у режији Кевина Добсона и продукцији Лони Чепмен позоришта (*Lonny Chapman Theatre*) на годишњем фестивалу једночинки *Group Rep*. Преузето са: <https://grigware.blogspot.com/2016/09/review-slight-ache.html>

повратак сексуалне жеље, ослобођење од омраженог супруга, те за њу он представља повратак у живот.²⁹ Она га симболично прихвата, јер у њему види све оно што јој у браку недостаје.

Драме *Болуцкање* и *Лифт за кухињу* завршавају се изоловањем једног лика. Гас стоји наспрам Бена и гледа у револвер упрен ка себи; Едвард се нашао са супротне стране послужавника, сада он треба да га узме уместо продавца шибица. Овакви завршеци приказују запањујуће преокрете у карактеризацији ликова. Пинтер показује да се структуре власти могу нагло променити. Онима који очекују да буду на врху нагло се одузима статус моћи, сурово су бачени на дно. Писац износи на видело свет имућне класе, њихов језик заснован на вербалном насиљу и показује да је неми отпор некада најефикасније средство супротстављања бруталној вербалној агесији. У том смислу, како Буркман тврди, у *Болуцкању* Пинтер проблематизује однос жртва-победник и овде жртва више није жртва (в. Burkman 1971: 49).

Пинтер овим комадом износи на видело да су и припадници високе класе рањиви и изложени суровости свакодневнице. Едвард је вербално насилан, како би створио привид атмосфере у којој суверено влада. Али, улез ће негирати његову надмоћ и показати колику моћ може да има тишина.³⁰ Витгенштајн (Vigenštajn 2002: 3) тврди да „оно што може да се каже мора се рећи јасно, а оно о чему не можемо говорити морамо пренети тишином”. Пинтер сажима ову теорију у драми и додаје да је борба против вербалне агесије некад и ћутање.³¹ Појединац тишином може да пружи велики отпор, јер исказује своје неслагање и неприхватање привида. Ћутање продавца шибица постаје његов одговор на вербалне нападе. Како сам писац вели:

ја према речима имам помешана осећања. Док се крећем међу њима, срећујем их, гледам их како се појављују на папиру, све ми то пружа прилично задовољство. Али у исто време према речима имам и друго снажно осећање које није ништа мање до мучнине. Из дана у дан изложени смо правом терету речи, речи изговорених у контексту као што је овај, речи које сам написао ја и други, маса тога је устајала, мртва терминологија; идеје које се бескрајно понављају и пермутују, постају сувопарне, отрцане, бесмислене. Та мучнина лако може да савлада човека и натера га да устукне у парализу. Верујем да већина писаца зна понешто о тој врсти парализе. Али када је могуће супротставити се тој мучнини, отпратити је све до њеног језгра, проћи кроз њу и изаћи напоље, онда је могуће рећи да се нешто догодило, чак и да се нешто постигло (Пинтер 2002: 27).

Језик је за Пинтера врло неодређена ствар. Он одбацује „уморну, мемљиву фразу ‘промашај комуникације’“ (Исто: 29) којом се често описује његов рад, јер тврди да „сувише добро комуницирамо” (Исто). И заиста, овом драмом показује да се ћутањем, оним што остаје

²⁹Алфиревић (Alfirević 2017: 143) примећује да је продавац шибица, „poput lika iz Kafkinog romana *Dvorac*, glasnika i jedinog koji je od okolnih mještana imao pristup Dvorcu”, тако и овде продавац постаје једини мушкарац који има приступ кући и Флорин спас. С друге стране, наводи и да Буркман (према: Alfirević 2017: 143) сматра да Барнабас значи „лето” и наводи да је „dan Svetog Barnabasa, jedanaestog juna po starom kalendaru, bio dan letnje dugodnevnicе, a Barnabi-svetli je ime najdužeg dana i najkraće ноћи u godini”, те за Флору представља продужетак и обнову живота, док наговештава крај Едвардовог живота.

³⁰У једном од својих најутицајнијих дела, *Феноменологији духа*, Хегел (в. 1955: 151) тврди да је историја почела борбом која доводи до прве појаве господара и слуге. Господар је свест која постоји за себе. Он влада бићем слуге, држи га у потчињености и не живи више у природном свету. За господара однос према стварима је уживање у поседовању, власти над доколицом. С друге старне, слуга радом стиче самосвест и постаје све, а господар се препушта нераду и постаје неплодан. У овој драми Едвард постаје човек безличне жудње, док „слуга” – продавац шибица, иако не проговара постаје симбол успона самосвети до степена ума и духа.

³¹Према речима М. Хајдегера (в. Heidegger 1982), ћутање не значи да биће нема шта да каже, већ се у ћутању субјект показује као биће које разуме и осећа себе. Продавац шибица је пронашао унутрашњи отпор вербалном насиљу и супротставио се тишином.

неизговорено и оним што се дешава у непрекидном околишању врло јасно може пренети порука.

Ноћни излазак

Драма *Ноћни излазак*, за разлику од Пинтерових претходних драмских комада, није посебно тешка за разумевање или тајанствена, за њу можемо рећи да је у великој мери реалистична³². Одвија се у три чина и овде примећујемо новину – место радње више није соба већ су то различита места у јужном делу Лондона. Главни лик је Алберт Стоукс, двадесетосмогодишњак који живи са мајком. У првом чину припрема се за забаву у фирми у којој ради, док га посесивна мајка убеђује да не иде. Прва сцена нас донекле подсећа на прву сцену из драме *Рођендан*, јер мајка дозива сина и приговара што га нема.³³ Она попут Роуз или Мег живот гради на привидима, настоји да одржи равнотежу унутар собе/куће, тако што ће се свим силама борити да задржи сина унутра. Прибојава се спољашњег света и осећа се безбедно само унутар затворене куће. Њена препирка са сином је жустра и грозничава, и као што то обично бива код Пинтера, иако делује комично, у бити није, јер подсећа на полицијско ислеђивање. Тако нам писац разоткрива однос између Алберта и његове мајке. Она користи вербално насиље да успостави моћ над њим, наређује му шта да обуче, истиче да је припремила његово омиљено јело, иако јој је он рекао то јутро да неће вечерати. Премда опхрван осећајем кривице, излази са двојцом пријатеља у оближњи кафић, да би потом отишли на забаву поводом одласка у пензију једног колеге. Њихово питање како му је мајка у њему ће изазвати горчину, јер види злу намеру.

Други чин се одвија на забави на којој Алберту нимало није пријатно, јер га задиркују.

ЦОЈС: Живиш с мајком, зар не?

АЛБЕРТ: Да.

ЦОЈС: Да ли се онда она добро стара о теби? (Pinter 1996a: 352)

У једном тренутку док шеф фирме држи говор за колегу Рајана који иде у пензију, једна од девојака узвикне да ју је неко додирнуо. Све очи су упрте у Алберта, иако постаје очито да је Рајан починитељ.³⁴ Уследиће сцена вербалне агресије над Албертом, у којој се истиче Гидни, главни рачуновођа, који жели да покаже да је он главни. Попут Меккена и Голдберга, Гидни заповеднички објашњава да ће довести Алберта у ред.

ГИДНИ (*стаје му на пут*): Врати се и извини.

АЛБЕРТ: За шта?

³²Ниједан лик не постаје изненада слеп, испитивање јесте узнемирујуће, питања нису нерационална или контрадикторна, ликови не излазе на једна, а враћају се на друга врата, мистериозни, невидљиви моћници не захтевају егзотичну храну, продавац не стоји на напуштеном путу, нити његово присуство има бизарни утицај на средовечни пар.

³³Ноулс (в. Knowles 2009: 75) истиче да, иако се често повлачи паралела између ове драме и комада *Рођендан*, постоји једна кључна разлика, а то је да је скоро све у *Ноћном изласку* експлицитно. Ликови и њихови пориви нису двосмислени, ток радње је кружан, што је у потпуној супротности с током радње у *Рођендану*, када се запитамо: Где? Како? Зашто? Када? Пинтер је једном приликом изјавио: „Ако сам експлицитан, неуспешан сам” (*The Daily Mail* 1964: 8), међутим, драму *Ноћни излазак* публика је веома добро прихватила, а писац је тврдио да, ако се ова драма повезује са реализмом „кухињске драме” Јонеска, Озборна и Вескера, то значи да јој недостаје та „срж нашег живота . . . та двосмисленост” (*New Comment* 1963: 10), коју је сматрао својом главном драмском нити.

³⁴У дидаскалијама стоји да је у кадру Рајанова рука на колелу, поглед уперен ка плафону, смеши се. „Мора бити веома јасно из његовог израза да је његова рука залутала” (Pinter 1996a: 355).

ГИДНИ: Што си увредио даму. Друзе. Даму. Нешто што има везе са васпитањем. Али претпостављам да си проклето превише ограничен да знаш ишта о томе.

[. . .]

ГИДНИ: Обраћам се овом човеку у име фирме! Уколико не добијем задовољавајуће објашњење, озбиљно ћу размислити да предложим његову оставку.

АЛБЕРТ: Склони ми се с пута, хоћеш ли?

[. . .]

ГИДНИ (*без даха*): Знам твоју муку.

[. . .]

ГИДНИ (*веома одлучно*): Ти си мамин дечак. То си ти. То је твоја мука. Ти си мамин дечак (Pinter 1996a: 358).

Уследиће физички обрачун, јер Алберт више не може да поднесе вербално насиље. Раздвојиће их један од пријатеља из кафића, а Алберт напушта забаву. Враћа се кући где га чека мајка заспала за кухињским столом. Тихо се пење степеницама, али она се пробуди и позове га да дође. Њен монолог темељи се на вербалној агресији: приговара му како је крајње непријатно кад се неко шуња по степеницама, да изгледа ужасно, оптужује га да је вече провео са сумњивим девојкама, да касни, да је пијан и шта би му отац рекао за такво понашање. Алберт попут продавца шибица или Ленових патуљака³⁵ ћутањем пружа отпор налету вербалног мучења. Мајка му онда поставља питања:

Шта је било, јеси ли пијан? Где си ишао, у једну од оних крчми на Вест Енду? Упашћеш у озбиљне невоље, мој дечаче, ако посећујеш та места, упозоравам те. Зар не читаш новине? (Pinter 1996a: 360)

Наставља да га обасипа оптужбама, док у једном тренутку Алберт не досегне за сатом и снажно га подигне изнад главе. Мајка пригушено вришти и претпостављамо да ју је усмртио.

У трећем чину Алберт је опет у кафићу, где му прилази једна девојка. Она покушава да започне разговор, али он ћути. Позива га да пође с њом кући. Она тамо потпуно мења расположење и тон, и од насмејане заводнице почиње да га узнемирено упозорава да буде тих, изује се и не просипа пепео од цигарете по тепиху. Показује му урамљену слику девојчице и говори да је то њена кћерка која је тренутно у престижном интернату. Пита га чиме се бави и добија одговор да ради као помоћник редитеља.³⁶ Она постаје усхићена јер је и сама једном радила на сличном послу. Алберт се зноји све време, што изазива њену знатижељу:

Изгледа да ти је вруће. Зашто ти је тако вруће? Хладњикаво је. Да, ти ме подсећаш . . . Пре сам видела најодвратнију ужасну тучу, ту је био човек, један човек, знојио се . . . знојио. Да ниси био у тучи, којим случајем? Не знам како мушкарци могу бити тако зверски. То уопште није забавно женама, могу ти рећи. Не желим туђу крв на свом тепиху (Pinter 1996a: 365).

Девојка³⁷ креће вербално да напада Алберта, што нас подсећа на говор његове мајке у претходној сцени. Смеје се и тврди: „Има нечег детињастог на твом лицу, скоро дебилног“ (Pinter 1996a: 369).

³⁵Из драме *Патуљци*.

³⁶Билингтон (Billington 2007: 112) наводи да овде „речи служе као камуфлажа за неисказане потребе и страхове“. Алберт покушава да сакрије „сексуалну панику и страх од импотенције претварањем да је помоћник редитеља. Девојка покушава да сакрије усамљеност и кривицу због избора занимања показивањем привида отмености: критикује Албертово псовање, говори о испијању брендија пре вечере и задржава се на фотографији кћерке“ (исто).

³⁷Пинтер јој не даје име.

Иако Девојка верује да је честита мајка детета у интернату, она додаје: „Ја сам угледна мајка, знаш, са дететом у интернату. Не би могао рећи за мене . . . ништа друго. Све што радим је забављање неке господе, по мом избору, с времена на време. Која девојка то не чини? (исто). Сада већ видно бесан, Алберт отреса пепео цигарете на тепих, а Девојка му наређује да га почисти. Он изненада мења своје понашање и од ћутљивог, нервозног мушкарца постаје насилан, нареди јој да седне и ућути. Затим је подигне и гурне да седне на столицу, узима сат са камина, док је она непомицна и престрављена. Он је сада тај који наизглед има моћ, а показује је управо вербалним насиљем:

Видиш ово? Један ударац овим . . . само један ударац . . . (Пакосно) Шта мислиш ко си ти? Превише причаш, знаш то. Никада не престајеш да причаш. Само зато што си жена мислиш да можеш да се извучеш. (Надвија се над њом) Погрешила си, овог пута. Покупила си погрешног човека (Pinter 1996a: 370).

Тејлор (в. Taylor 2015: 341) тврди да Девојку у овој сцени Алберт замењује са својом мајком. Све оно што је потискивао сада се испољава:

Ви сте сви исти, видиш, ви сте сви исти, ви сте терет на моји плећима. . . (Почиње да се креће по соби, у једном трену у полу чучњу, у другом стоји усправно, као да вежба) . . . Зашто мислиш да можеш да . . . реци ми . . . да . . . Ово је исто као са светлом у бакиној соби.³⁸ Увек нешто. Увек нешто. (Њој) Мој пепео? Отрешћу га где желим! Видиш овај сат? Пази шта радиш. Само пази шта радиш (Pinter 1996a: 371).

У наредној сцени Алберт узима рам са стола, поломи га, извади фотографију и на полеђини открива да то у ствари није њена кћерка већ је фотографија из њеног детињства. „То није твоја кћерка. То си ти! Ти си преварант, ти си саме лажи!” (Pinter 1996a: 372) Тада јој наређује да му донесе ципеле, обује га и завеже пертле. Говори како је у соби влажно и хладно, баца јој пар новчића и одлази: „Купи себи место . . . купи себи место у циркусу“ (исто: 374). Албертов напад на мајку, а потом на Девојку подсећа на Стенлијево насиље над Мег и Лулу. Иако су изгнаници, неконформисти и жртве вербалног насиља, обојица још увек могу да пруже отпор онима који их угњетавају и присиљавају на одређен начин живота.

У последњој сцени Алберт се враћа кући. Не скида осмех са лица, јер је успео да се одупре насилном друштву које га је тлачило на безброј начина. Његов отпор је почео од супротстављања мајци, па је преко туче на забави довео до вербалног и физичког насиља над проститутком. Сада је нов човек, скинуо је терет с плећа што је симболично приказано скидањем сакоа и кравате које истог тренутка баца на под. Наиме, он одбацује старог себе, а радосно и поносно прихвата нови идентитет. Међутим, сад већ типично за писца, разрешења нема, крај никада није изванредан, илузије о безбедном свету се у трен ока распршују. Мајка га дозива са спрата. „Његово тело се укочи. Поглед спусти доле. Ноге му се полако скупљају. Гледа испред себе” (исто: 374). Мајка се појављује и запиткује колико има сати, где је био, укорава га што је дигао руку на њу. Алберт је опет нема жртва њеног вербалног насиља и монолог завршава речима: „Ти си добар, ниси лош, ти си добар дечак . . . Знаш да јеси . . . јеси, зар не? (исто: 375)“

Читаоци, односно гледаоци су збуњени и изненађени, јер је читав ток радње указивао да је мајка мртва, то јест, да ју је Алберт усмртио сатом. Сцена из другог чина нас посебно наводи на такав закључак, када говори Девојци како је искалио нагомилан потиснути стрес изазван увредама и понижењима: „ . . . И нашао сам решење за њу. Нашао сам решење за њу, видиш, вечерас. . . . Завршио сам разговор. . . . Завршио сам га. . . . Завршио сам њу. . . (исто:

³⁸ У првом чину мајка инсистира да Алберт оде до тавана по нову сијалицу и замени прегорелу у соби која је некад била бакина. Алберт одбија, јер је већ обукао одело за забаву и говори да би га испрљао ако оде на таван, а поврх свега у тој соби нико не борави, откад је бака преминула. Мајка га ипак укорава због недолечног понашања.

371)”. Према дидаскалијама Девојка се врпољи, а он подиже сат. „Овим сатом! (*Дрхти*) Један . . . ударац . . . овим. . . сатом . . . завршено! (*Замишљено*) Наравно, волео сам је, стварно“ (исто: 372).

Албертово самопоуздање руши се попут куле од карата. А читаоцима уместо осећаја олакшања, јер су мислили да је коначно ставио тачку на тлачење по цени убиства мајке и да сада може да управља својим животом, остаје горак укус у устима. Разјашњавајући разлику између античког и модерног јунака трагедије, Кјеркегор (Kjerkegor 1984: 101) тврди да је наше доба изгубило све супстанцијалне вредности породице, државе и рода, „оно је принуђено да јединку препусти самој себи, тако да она у буквалном смислу речи постаје свој властити творац, [. . .] а трагедија у којој јунак збиља страда изгубила је свој трагични интерес, јер сила од које потиче његова патња не значи више ништа, и гледалац узвикује: помози себи, па ће ти и Бог помоћи; другим речима, гледалац је изгубио сажаљење; а сажаљење је, како у субјективном тако и у објективном смислу прави израз трагике.” Алберта не красе врлине, племенитост, код њега нема трагичке кривице, те ми напоследку губимо сажаљење за њега.

На неки начин, враћен је *status quo* — Алберт је опет подређен и нем пред мајчином вербалном агресијом. Он се, попут Стенлија или Гаса слама пред моћнијом силом. Међутим, иако нам се чини да је потпуно беспомоћан, писац оставља наду да је отпор систему који изнова угњетава и ствара неме поданике могућ и неопходан. У том смислу, Албертов ноћни излазак постаје симбол његове борбе. Овако сагледана, драма *Ноћни излазак* може се тумачити као политички комад у којем се писац бави злоупотребом моћи и контролом разних моћника с циљем ућуткивања и стварања појединаца који ће беспоговорно испуњавати задатке. Пинтер се приказује као искрени критичар друштва, јер иза догађаја који се одигравају на сцени разоткрива да нема краја вербалном насиљу и борби за моћ, те морамо пронаћи у себи потребу за отпором суровом свету који појединце лиши идентита и могућности за слободан живот.

Задивљујући је Пинтеров пут током две године након првобитне негативне критике и неуспеха драме *Рођендан*. Смогао је снаге да напише следеће драме: *Незнатан бол*, *Стакленик* и *Ноћни излазак*, као и мноштво скечева. Мукотрпни рад, упорност и снага коју је пронашао у себи показали су да не може бити ућуткан. Током те две године наставио је да негује тврдоглаву веру у права појединца када се сукоби са друштвеним нормама, конформизмом или државном репресијом. Након само три дана од емитовања драме *Ноћни излазак* 1960. године Пинтеров живот и каријера кренуће потпуно другачијим током од дотадашњег. Попут Бајрона, пробудиће се једног јутра и сазнаће да је познат и цењен.

*Настојник*³⁹

Драма *Настојник* после првог извођења 1960. године заувек је учврстила Пинтеров положај једног од најутицајнијих драмских писца свих времена и донела му светску славу. Ову драмску причу заснива на животном искуству у периоду када је живео са супругом Вивијен Мерчант у Чизвик улици у Лондону (в. Billington 2007: 114). „Тај момак, власник зграде, градитељ, у ствари, попут Мика . . . кога сам ретко виђао. . . Његов брат⁴⁰ је такође живео у згради. Домар. . . веома повучен, тајанствен, био је у болници за душевне болести пре неколико година и подвргнут је некој врсти третмана електрошоковима” (према: Bilington 2007: 114). Као и у драми, у једном тренутку домар „с улице доводи бескућника који је остао ту три или четири недеље” (исто: 115). Пинтер даље објашњава да тај бескућник није био „нимало елоквентан као ни лик Дејвиса” (исто) из комада *Настојник*, али да је сцена коју је често видео кроз отворена врата стана двојице мушкараца она како стоје у различитим ћошковима собе попут „заустављеног тренутка који је оставио снажан утисак” (Исто). Тако

³⁹Овом приликом измењено и допуњено, ово потпоглавље првобитно је објављено као оригинални научни рад у зборнику Филозофског факултета у Нишу *Језик, књижевност, контекст*, 2020.

⁴⁰Брат власника зграде.

сцена из свакодневног живота у његовом драмском тексту добија потпуно нови одраз, наизглед обичан тренутак открива људске стрепње и несигурност пред непознатим, као и бескрајну борбу против безличности, вербалног насиља и неслободног савременог друштва.

Како Гете (према: Billington 2007: 117) каже, драма треба да буде симболична, односно: „сваки делић радње мора бити значајан сам по себи и указати на нешто важније иза себе. Молијеров *Тартиф* је одличан пример овога”. Исто тако је и драма *Настојник*. Ово је комад о три индивидуе и соби као привременом уточишту од спољашњег света. Али ово је и драма о природи моћи и о промени савеза међу људима као делу тактике преживљавања; о маштаријама и илузијама да смо заштићени, које нас одржавају у животу из дана у дан, и напослетку о употреби језика као оружја за доминацију, контролу, изврдавање или тактичке преговоре. Ово је такође и прича о снази породичне везе када уљез запрети да пољуља односе између два брата, али и према речима Билингтона (исто): „дубоко политички комад, јер је основна слика живота приказана као непрекидна борба”.

Уводна сцена већ открива много о суштини ове драме: неуредна соба у којој су мердевине, кофа за угаљ, косилица за траву, колица за куповину, кофери, кутије, старе новине, статуа Буде и безброј других ситница које упућују да је онај ко ту живи вероватно усамљен, изопштен, неуредан. На сцени се појављује Мик, узима предмете, проучава их, гледа у кофу која виси с плафона, седи у тишини, а затим журно излази из собе када чује гласове изван, што доприноси тајновитости. У овом тренутку не знамо да је он власник собе и један од браће који ту живе. Међутим, тишина која га прати, претурање по предметима и седење на кревету већ наговештавају да има нека права на просторију. Затим, у собу улазе Естон и Дејвис. Естон је спасао скитницу Дејвиса од премлаћивања у тучи у кафићу и доводи га у своју кућу. Дејвис му говори да је радио као чистач и да је одбио да помери канту смећа: „Доћи тако с кофом ђубрета и наредити ми да је испразним. Није мој посао да празним кофе! Имали су дечка за изношење ђубрета. Мој посао је био да чистим под, да спремам столове, нешто можда и да оперем, али са изношењем кофа није имао никакве везе!” (Pinter 1982: 97) Дејвис, чини се, не само да инсистира на обављању искључиво оних послова који стоје у опису његовог радног места, већ отворено показује да мрзи другу расу и народ. Претура по соби и жали се на Пољаке, Грке и црнце који су „све заузели”⁴¹ (Исто: 96) на месту где је радио.

⁴¹Тако се стара скитница у првим минутима драме показује као оваплоћење неких од најгорих особина радника: склон да се уплиће у свађе око тога ко треба да ради који посао, ксенофобичан, лењ и зловољан. Поврх свега, огорчен је и непрестано заварава друге и себе, као, на пример, онда када каже Естону да се заправо не зове Дејвис. Зове се Џенкинс. Барем има картицу осигурања под именом Џенкинс. Али онда прекреће причу и каже да је Дејвис његово право име: „Дејвис. Мек Дејвис. Тако сам се раније звао. *Пауза*“ (Pinter 1982: 106).

Естон је спор и чудан, непрестано петља са шрафцигерима и ручним тестерама, али спреман да помогне својим ближњима. На основу Естоновог и Дејвисовог изгледа такође можемо да донесемо закључке у вези са њиховим друштвеним статусом. Естон је у похабаном тамно плавом оделу, Дејвис у изношеном браон капуту, прслуку без мајице, бос. Он је старац,



Ениш Цетмалани у улози Естона (десно), Вилијам Џ. Норис у улози Дејвиса (лево) и Карим Бендили у улози Мика (позади) при извођењу драме *Настојник* 2011. године у режији Рона Оџ Парсона и продукцији *Writers' Theatre*.

жуди за топлином и скровиштем, али зна да га боравак у соби ставља у подређен положај. Естон му каже да седне — иако звучи као гостопримство, Дејвис креће у напад и одбрану: „Да седнем? Па . . . Нисам поштено сео . . . Нисам седео већ . . . ето, не бих могао да кажем. . .” (исто: 96). Још два пута Естон му говори да седне, Дејвис одбија. Питање ко седи, а ко стоји код Пинтера је увек важно, јер представља кључни аспект прерасподеле моћи⁴². Естон седи, завија цигарету и покушава да поправи електрични роштиљ (што ради током целе драме), док се Дејвис креће по соби, што већ наговештава да су домаћинова територијална права под претњом.

Тема моћи је у сржи овог текста: контролиши или ћеш бити контролисан. Наизглед једноставна прича о тројници мушкараца у соби у западном Лондону показује пишчево умеће да сагледа живот као низ преговора за превласт, док је све што појединац има улог: чак и пар

⁴²Присетимо се Стенлија који испрва одбија да седне у драми *Рођендан* када га Голдберг приморава.

ципела. Дејвис покреће питање ципела: „Слушај, друшкане, имаш ли можда пар резервних ципела? (Исто: 100) Ова реченица показује Дејвисову нелагоду: нашао се на терену између надмоћи и поданости. А када му Естон понуди пристојан пар кожних ципела, Дејвис преокреће ситуацију у своју корист.

ДЕЈВИС: Нису рђаве. (*Гаца по соби*) Јаке су, да. Одговарају. Нису рђаве. Кожа јака, је ли? Врло јака. Једном је неки тип покушао да ми утрапи од козје коже. Нисам могао да носим. Ово је друго. Козина се ломи, превија, за пет минута те упропасти. Неће да омекша. Да. Добра ципела.

ЕСТОН: Па лепо.

Дејвис гiba стопало.

ДЕЈВИС: У ствари, нису таман.

ЕСТОН: А?

ДЕЈВИС: Нису. Моје стопало је шире.

ЕСТОН: Ммм.

ДЕЈВИС: Видиш како су шиљате.

ЕСТОН: Еее.

ДЕЈВИС: Убогаљиле би ме за недељу дана. Мислим, ове моје нису добре, али су таман. Не вреде богзна шта, али не жуљају. (*Скида и враћа ципеле*) У сваком случају, хвала, господине (Исто: 101–102).

Овај наизглед безазлен дијалог открива много. Код Естона изазива кривицу, јер га оптужује да му је понудио обућу која би га могла осакатити. Сада је Естон у ситуацији без излаза и мора да понуди старцу место да преспава. Дејвис свесно одбацује ципеле како би био у тактичкој предности, што се потврђује у сцени када је сам у соби: „Нису рђаве. Само су мало уске” (исто: 113). Међутим, иако су Дејвисове краткорочне тактике успешне, целокупна стратегија показале се као јалова. Његов циљ је јасан као дан да искористи Естона што је више могуће и узме све што може, кад му се укаже прилика. План да оде у Сидкап где су му остали папири који потврђују његов идентитет – није ништа друго до заблуда. Скривено вербално насиље које користи у разговору с Естоном помаже му да сакрије свој прави идентитет и до краја драме нисмо сигурни ни у његово име.

Неколико ситуација ће довести дотле да буде избачен из собе: паника када треба да се обавезе јер му је понуђен посао настојника, кобне промене савеза (прво са Естоном па са Миком), и његово несхватање јачине везе међу браћом. Како не припада породици, не може да разуме појам заштите брата, те на крају првог чина Мик контролише догађаје. Тада постаје јасно да тестира Дејвиса, поставља му замке, јер жели да обелодани његов прави карактер и избаци га из собе. Мик је лукав, показује да управља Дејвисом на неколико начина: физичким насиљем, вербалним, нуди му мамце на које овај наивно наседа. Дејвис је вођен инстинктом за преживљавање, док Мик има добро осмишљен план да заштити брата. Када га затекне у соби, Мик се односи према Дејвису као да је провалник. Овде су физичко и вербално насиље у служби заштите од уљеза који прети да наруши рутину свакодневног живота.

Мик га лако обара на под. Дејвис се бори, кривели лице, колута очима. Мик га држи за руку, другом му руком даје знак да ћути, затим му затвара уста. Дејвис утихне. Мик га пушта. Дејвис се превија. Мик га опомиње прстом. Чучне и тако га посматра. Устаје и посматра га одозго. .

МИК: Шта ћемо сад? (Исто: 113–114)

[. . .]

ДЕЈВИС: Нисам дошао сам! Довео ме је!

МИК: Довео? Ко те је довео?

ДЕЈВИС: Човек који ту станује... зове се...

Пауза.

МИК: Лажовчино! (Исто: 117–118)

Затим, мало касније, Мик Дејвису поставља замку, тако што се жали да Естон не воли да ради и нуди му посао настојника. Од овог тренутка старчева судбина је запечаћена, јер одбацује свог спасиоца Естона и каже: „Није он мој пријатељ” (исто: 139). Сада жели да сколпи договор са наизглед моћнијим братом, његов прави карактер излази на видело и морају га протерати из привременог раја.

Попут драма Ибзена, Чехова, Пирандела и овде је у сржи једна од најважнијих тема модерне драме покушај појединца да се пред вербалним насиљем свакодневице веровањем у привиде заштити. Дејвис, без пребивалишта, идентитета, икаквих предмета у свом поседству, трагикомичан је лик. Измишља приче према датој ситуацији. Себе дефинише према тренутку у ком се налази и сугестијама других људи. Идеја да потврди свој идентитет и оде у Сидкап по папире је, можда, његова највећа илузија. Естон, неуспешан настојник, који кроз читаву радњу драме покушава да поправи роштиљ, такође заснива живот на привидима мисли да може да преуреди неугледни врт и сагради шупу. Иронија је да не може да поправи електрични роштиљ, а камоли да изгради шупу. Мик такође верује у илузије, јер мисли да може да претвори поткровље пуно крша, где Естон борави, у луксузни стан. Када баци статуу Буде и поломи је постаје јасно да су његови снови недостижни.

Више него у било којој претходној драми Пинтер показује како језик постаје део непрекидне борбене тактике: оружје за контролу, одбрамбени став у циљу осигурања положаја, начин извршавања како би се прикрила истина. Писац сугерише да се језик ретко користи без скривених намера. У једном интервјуу 1960. године објашњава: „Мислим да уместо немогућности да се комуницира постоји намерно избегавање комуникације. Комуникација међу људима је толико застрашујућа, те, уместо да је остварују људи се радије упуштају у наклапања, непрекидно причање о другим стварима уместо о ономе што стоји у сржи њиховог односа” (према: Billington 2007: 124).

Када Естон доведе бескућника Дејвиса у свој стан, понуди му да спава ту колико хоће „док се не среди” (Pinter 1982: 102) и да му неколико новчића, у његовом говору приметитиће се она иста нелагода коју Стенли осећа. Међутим, док Стенли наслућује вербално насиље и почиње да се одупире, тако што предлаже пиво у пабу и бег из простора који више није безбедан, Естон је већ био подвргнут менталној кастрацији, па одлазак у паб на криглу гиниса не може да представља могућност спасења:

ЕСТОН: Био у пабу пре неки дан. Поручим чашу гиниса. Донесу ми дебелу криглу. Седнем, ал’ не могу да пијем. Волим само из танке чаше. Узмем гутљај два ал’ никако да довршим.

Естон наставља с поправком роштиља (исто: 105).

Он више није у стању да живи, гуши се у друштву које га је на неки начин одбацило, а онда присилно променило. Естон је био подвргнут терапијама електрошоковима, јер је био претерано причљив, сада споро мисли и говори, и на тај начин је попут Стенлија симболично ослепљен. Претворен је у инвалида, његове мисли су потиснуте и од тада живи „као и сви други људи” (Исто: 134).

Не верујем да ми је кичма била повређена. Ништа нисам осећао. Незгода је била с мојим . . . мислима . . . мисли су се некако . . . успориле . . . нисам уопште могао да мислим . . . нисам могао . . . своје мисли . . . да средим . . . ааа . . . никако нисам могао да их потпуно . . . повежем (исто: 135).

Савремено друштво покушава да прекине сваку нит вербалним насиљем и тако доведе до неповезаности мисли, речи, дела. Мисли нема без речи, а физичко оштећење узрокује да Естон не може да повеже мисли, стога у његовом случају физичко насиље доводи до вербалног повређивања. Естон је *униформисан*, као и Стенли који се по испитивању појављује уредно у тамном елегантном оделу с белим оквратником. Обојица су сада само део серијске производње, обликовани у оно што друштво сматра прихватљивим. Одузета им је способност

да живе како желе, морају да делају и мисле једнолично под притиском друштва које почива на принципима масовне производње и захтева приклањања већини. У таквом друштву фабричке производње, где је уметност сведена на индустрију и покретну траку, нема места за креативни дух.⁴³ Свака аутоматизација подрива слободу, а то онда даље води вербалном насиљу које служи за ућуткивање и потискивање мисли (јер у цивилизованом друштву није прихватљиво физичко насиље). Вербално насиље је резултат фрустрација под теретом аутоматизације, то јест, технологизације друштва које прави модерне робове, попут Стенлија, Лама, Естона. Када су се супротставили нормама система морали су да плате цену. Они сада морају да сносе последице духовне пустоши која је изазвана изопаченошћу савременог окружења (Павловић 2009: 96).

Естон наједном почиње да говори о одласку у паб: Дејвис му се захваљује на ситном новцу, онда следи пауза и Естон прича о гинису, на шта се Дејвис не надовезује већ почиње да говори о планираном одласку у Сидкап. Та прича о његовом искуству у пабу никако не произилази из разговора који у том тренутку воде. У том случају испијање гиниса у пабу постаје део његових сећања о изгубљеном свету, који се потврђује као недостижан и далек, јер он више није у могућности да испије криглу пива, нити да успостави везу са самим собом. Чини нам се да Стенли и Естон узалуд покушавају да се изместе у паб и пронађу сигурност спрам ригидног система ослоњеног на масовну производњу. У индустријализованој Европи где се погнуте главе ћути и ради има места само за машине: мора се производити да би се куповало. Природа се експлоатише ради побољшања стандарда живота и у таквом модерном свету који велича аутоматизоване фабрике правила се морају беспоговорно поштовати, а ставови сложити са ставовима већине.

Пинтер у овој драми реалистичну причу о односима међу члановима породице преплиће с микроскопичким проучавањем односа моћи. Рекло би се у први мах да је Естон који је некада причао – како и сâм неколико пута у драми наглашава: „некада сам говорио” (Pinter 1982: 52) – ућуткан, његов говор је сведен на минимум, а он је присиљен да потисне мисли. У светлу вербалног насиља, са позиције уклапања у систем ућуткивање је неопходно, док са становишта појединца представља укидање права на слободан живот. Међутим, као у Стенлијевом случају, иако је овај симболично ућуткан и приморан да се уклопи у систем, Пинтер ипак оставља наду да је слободан живот могуће остварити. И Стенли и Естон се свим средствима одупиру свету који покушава да њима управља и, према Пинтеровим речима, са саосећањем „даје електрошокове и убризгава смртоносне инјекције” (в. Пинтер 2002). Док је био у душевној болници, Естон је више пута покушао да побегне. Када су му рекли да ће му електрошокови помоћи да „живи као и сви други”, пет сати је стругао решетку на прозору одељења. Није помирен са судбином чекао да му ставе клешта на главу већ се борио да стоји, јер се терапија примењивала само у лежећем положају, једног болничара је оборио, а другог зграбио за врат. Нуспојаве вербалног насиља су двоструке: оно доводи до физичког насиља и повећане агресивности, али се ломови, односно борба, догађају и на унутрашњем плану. Иако је на крају подвргнут терапијама и отпуштен из болнице када је почео да мисли као и сви други, још увек покушава да призове некадашњи свет. Покушај да попије гинис у пабу је један пример. Естонов нагон да се одупре није у потпуности угушен, Пинтер оставља могућност отпора модерног човека друштву које га надвладава и уништава на безброј суптилних начина.

Пинтер је још као младић био свестан политичких обриса тоталитарног система широм света двадесетог века. Како је одрастао у месту где је морао да се скрива од фашиста, осетио је како затворен простор може да пружи осећај сигурности. Већ са осамнаест година се позвао на приговор савести и одбио да се придружи Националној служби британске војске у Хладном рату. Био је члан Кампање за нуклеарно разоружавање, подржао је Британце у Покрету анти-апартхејд, придружио се покрету за укидање ембарга Куби Сједињених Америчких Држава,

⁴³ Драма верно описује патњу у безосећајном, насилном и несносном друштву, каква је била Енглеска у време настанка *Настојника*. Сузан Мерит (Meritt 1995: 227) примећује да је овим комадом: „Пинтер присилио публику да сама себе погледа изблиза”.

снажно се супротстављао Заливском рату, НАТО бомбардовању Југославије, рату Сједињених Држава у Авганистану, њиховој инвазији Ирака. То је само део његових политичких активности. Стога није неочекивано да се у његовим драмским тесктовима увек осећа претња скривеног насиља, улеза, несигурност људске егзистенције, бојазан да човек у сваком тренутку може да буде жртва вербалног и/или физичког насиља. Отуд у његовим драмама соба наизглед пружа сигурност. Ликови из његових комада чврсто верују да нису изложени вербалном насиљу све док су у затвореном простору, а испоставиће се да је то варка. Стенли и Естон се осећају безбедно у затвореној соби, а онда када им она више не пружа заштиту, покушавају да пронађу прибежиште у другом затвореном простору, у пабу испијајући гинис, тамо где мисле да могу бити слободни појединци. Пинтер драмама попут *Рођендана*, *Настојника*, *Лифта за кухињу* и других разбија огледало савршеног света, његови јунаци се не боје борбе против вербалног и физичког насиља над појединцем и друштвом.

Патуљци

У наредној драми, *Патуљци*, Пинтер се отворено бавим проблемом језичког изражавања које напослетку доводи до губитка самосвојности појединца. Испрва написана као роман, потом прерађена у радио драму, па тек онда у позоришну драму, одвија се око три пријатеља из детињства: Лена, Пита и Марка, у њиховим двадесетим. Чини се да Лен проживљава психичку кризу: не може да говори са својим причљивим друговима који су закупљени свакодневним безначајним догађајима, воле да контролишу и оговарају. Лен ћутањем успева, бар тако мисли, да избегне њихову контролу и покушаје да га претворе у „лутку трбухозборца” (Pinter 1996b: 95), тако што ће побећи у свет маште где живе прљави, прождрљиви патуљци.

Постоје два говорна нивоа у овој драми: јавни или говор наглас и приватни или унутрашњи говор. Лен наилази на бројне проблеме када покуша да говори наглас. Чини се да му речи других људи наносе бол, те овај *спољашњи* говор назива *гласовима* и тврди да га пробадају, стварају „рупу у њему” (исто). И не само разговори, већ и називи предмета му делују страно. Током његовог првог унутрашњег монолога – а многи делови драме могу се тако сагледати – чујемо Лена како понавља називе предмета у соби кратким, једноставним реченицама што нас подсећа на Каспарове⁴⁴ покушаје да научи говор јавности.

ЛЕН: Ту је мој сто. То је сто. Ту је моја столица. Ту је мој сто. То је чинија са воћем. Ту је моја столица. Ту су моје завесе. Нема ветра. Прошла је ноћ, а није јутро. То је моја соба. То је соба. Ту су тапете, на зидовима. Ту је шест зидова. Осам зидова. Осмоугао. Ова соба је осмоугао. Ту су моје ципеле, на мојим ногама. . . (Pinter 1996b: 84)

Како би побегао од *гласова* Лен ствара свет фантазије где је додир основни начин саобраћања. Патуљци, становници његовог света, уживају у телесним задовољствима, проводе време у јелу или игрању. Никад не говоре, не поседују глас нити их видимо на сцени – о њима сазнајемо само од Лена. Његов шкрт говор у јавности у супротности је с богатим језиком којим описује измаштани свет.

У средишту ове драме налази се Ленов однос, с једне стране, са Питом и Марком, а с друге са измишљеним патуљцима. У појединим дијалозима чини се да се Лен упустио у разговор о свакодневним темама. Међутим, одједном тај разговор са пријатељима му постаје тегобан. Лен сматра да га Пит и Марк на неки начин угрожавају, мисли да су непоштени, лукави, да покушавају да управљају њиме и говори Марку: „Ти си змија у мојој кући” (исто: 95). Примећује њихову манипулацију и у најбезазленијим ситуацијама. На пример, када Лен

⁴⁴Из драме *Каспар* Петера Хандкеа.

покушава да говори о Марковом новом оделу, али убрзо почиње скоро хипнотички да понавља Маркове реченице.

МАРК: Елегантније је без манжетни.

ЛЕН: Наравно да је елегантније без манжетни.

МАРК: Нисам хтео да има дупло закопчавање.

ЛЕН: Дупло закопчавање? Наравно да не треба да буде дупло закопчавање.

МАРК: Шта мислиш о тканини?

ЛЕН: Тканини? (*Проучава је, уздише и звижди кроз зубе. Јаким темпом.*) Какво парче тканине. Какво парче тканине. Какво парче тканине. Какво парче тканине. Какво парче тканине (исто: 85–86).

С друге стране, с патуљцима има „срећну везу. Верујем им. Веома су ефикасни” (исто: 94). Иако су то прљава, себична створења, чије су једине активности препуштања хедонистичким уживањима, Лен се са њима осећа сигурно. Описује звук када патуљци једу као пуцкетање прстима и завидно посматра како:

урличу, штимају, балаве, цвиле, гњече, а затим мажу једни другима отворе домаћом помадом, и онда, све нестаје, све је заборављено, лудирају се, сваки са својим другаром, изваде спреј за нос и ароматизован шприц, смире се пред ноћ једном земичком и крофном (исто: 94).

Ови глаголи не описују вербалне активности већ су то сензуални звукови задовољства. Заједница патуљака ослања се ислучиво на чула, не користи речи, те је у потпуној супротности с прагматичним, баналним светом речи⁴⁵ који Лен сматра тако претећим⁴⁶. Он открива хаотичну природу свог говора, покушава да се отргне и стави тачку на захтевно и мучно пријатељство са Марком и Питом:

Приковали сте ме за зид пре него што сам отворио уста. Надгледате ме, купујете ме изван куће и дома. Ви прорачуната копилад. (*Пауза*) Одговорите ми. Реците нешто.

⁴⁵Само један пример шкртог и безначајног Леновог говора наглас уочавамо када разговара са Питом: „. . . Што се мене тиче једино што можеш да радиш током ноћи је да једеш. То ме држи у кондицији, посебно када сам код куће. Морам да отрчим доле да приставим чајник, отрчим горе да завршим оно што радим, отрчим доле да направим сендвич или исечем салату, отрчим горе да завршим оно што радим, отрчим назад доле да припремим кобасице, ако имам кобасице, отрчим поново горе да завршим оно што радим, отрчим назад доле да поставим сто, отрчим опет горе да завршим оно што радим. Пит: Да!” (Исто: 82– 83). Ово је пример латентне агресије окренуте ка самом себи. Нагомилавање оваквих активности служи за самоумирење субјекта током процеса вербализације.

⁴⁶Чутовић (2014: 55) наводи да се у „XIV веку радо читала *Планида*, дело једног грчког калуђера, у коме су сакупљене приче о славном грчком баснописцу. Многи сматрају да је најчувенија прича о Езопу, *Прича о језицима* [. . .], у којој се сведочи о томе колико језик може да буде опасан. У наставку ћемо је укратко препричати. Езоп, кога су убили становници Делфа због слободоумља, био је роб и једног дана господар му је наредио да на пијаци купи за ручак само оно што је најбоље. Тада је Езоп купио језике и сваки дан их припремао на разне начине. Ускоро господару и његовим гостима досадише језици, па му то и рекоше, а он им одговорио:

-Нема ничег бољег од језика. Језик је извор мудрости, он је глас истине и разума, њиме се поучавају људи! – истакао је Езоп.

-Е, добро, онда, молим те за сутрашњу гозбу купи оно најгоре — рече му господар.

Сутрадан је Езоп за ручак опет припремио језике. На приговор је одговорио:

-Језик је заиста нешто најгоре што постоји на овом свету. Језиком почињу свађе; због језика се људи туже и суде, језик је узрок сукоба и ратова. Језик јесте глас истине и разума, али је исто тако и глас заблуде и највећег зла – клевете! – закључио је Езоп (в. Чутовић 2014: 55).

(Пауза) Разумете ли? (Пауза) Не слажете се? (Пауза) Нисте сагласни? (Пауза) Мислите да грешим? (Пауза) Али да ли грешим? (Пауза) Копилад једна, направили сте рупу у мени, не могу да је запушим! (Пауза) Изгубио сам краљевство (Pinter 1996b: 95).

Драма се завршава сценом у којој Лен лежи у болници, јер према Питовим речима „има проблем са бубрезима” (Исто: 101), што је можда аналогно управо са *рупом* у њему. Марк и Пит му више нису пријатељи. Њих двојица су се такође међусобно посвађали, и Лен, сада сам, схвата да је изгубио и патуљке. Лишен унутрашњег света, покушава да схвати *спољашињу* стварност. Последње реченице које изговара подсећају нас на његов први монолог: „Сада је све огољено. Све је чисто. Све је изрибано. Ту је травњак. Ту је грм. Ту је цвет“ (исто: 105).

Драма *Патуљци* је донекле тешка за разумевање, све што се у њој дешава је тајновито, те је често окарактерисана као неуспешна. О ликовима се мало зна осим онога што несигурни Лен говори, а немогућност провере је сигурно једна од главних тема овог комада. Лен не може да схвати свет око себе, никад не зна да ли је оно што опажа варка или стварност. Нити може да одговори на свет, јер је, сагледано у друштвеном контексту, неспособан за смислено језичко изражавање. Квигли у студији *The Dwarfs: A Study in Linguistic Dwarfism* сматра да је Ленев основни проблем обрада улазних података (перципиране комплексности) у излазне податке, то јест, вербалне обрасце (в. Quigley 1974). Та перципирана комплексност увек се односи на објективни свет, а његови излазни подаци су увек у смислу говора наглас. „Оно што је од животне важности за Лена, није само његова немогућност да обавља радње уз помоћ језика већ и све већи страхови шта би могли да му учине кроз језик. Лен схвата да су га вербалном агресијом „приковали уза зид” (Pinter 1996b: 95). Као што у Елиотовој *Љубавној песми Алфреда Ц. Пруфрока* очи других стављају у „шаблон” немоћног хероја и остављају га да се „протеже по зиду сам”, без могућности да се ослободи или изрази својим речима. Попут Пруфрока, Лен верује да је формулисан, да су га речи изван њега самог лишиле идентитета и оставиле га „прикованог за зид пре него што је отворио уста” (Pinter 1996b: 95). У једном једином нападу на оне које оптужује да су га „формулисали”, Лен говори да се односе према њему као према „лутки трбухозборцу” (Исто), беживотном предмету који изговара речи других. Пинтер даље развија ову метафору изговарања туђих речи:

ЛЕН: Уплашен си да у сваком тренутку могу да ти ставим ужарени угаљ у уста.⁴⁷

МАРК: Јесам ли?

ЛЕН: Али када дође време, видиш, оно што ћу урадити је да ћу ставити ужарени угаљ у сопствена уста (Исто: 88).

У овим Леневим речима има извесне агресије јер се ради о претњи чином са одложеним дејством. Стављање ужареног угља у уста када дође време не значи да је аутодеструктиван већ је реч о претњи вербалном агресијом, наиме, да би једног дана могао проговорити о свему ономе што сада потискује. С друге стране, престаће да говори, неће моћи да изговара туђе речи, те га други неће моћи контролисати.

Основна тема комада *Патуљци* може се једнако добро применити и на драму *Рођендан*, а то је да лингвистичко контролисање подразумева крајњу превласт. Контролисати оно што је неко у стању да изговори у значајној мери је контрола онога што је неко у стању да уради. Лен и Стенли имају много тога заједничког. Они су отуђени, изгнаници из владајућег друштва, бегунци из света амбиције и контроле у свет привида: Лен у свет маште, Стенли у пасивну изолацију. Обојица се осећају угрожено, готово физички од стране оних који представљају вредности и језик организације, то јест, друштвених норми. Њихов *проблем* је што нису артикулисани, те морају напослетку поново да науче језик, а тиме и норме које су одбацили: Лен из болничког кревета, Стенли кроз мучење и *реhabилитацију* под будним оком мистериозног Вилсона.

⁴⁷Ово је библијски цитат (Исаија 6: 5–7) и тиче се очишћења човековог језика, како би овај могао проричати.

Још једном Пинтер потврђује да смисао почиње у речима и поступцима, наставља се у нашој глави и нигде се не завршава „смисао”, према његовим речима, „нема краја” (Пинтер 2002: 12). Не постоји коначан, упакован, означен смисао у Пинтеровој драми већ само импликације. Стенли и Лен су краљеви свог замка и губе краљевство, јер су и краљевство и себе погрешно проценили. Пред вербалним насиљем савременог друштва они нису способни на добру стару благоглагољивост. Управо у ћутању лежи њихова јачина – пружају отпор и боре се за живот. Међутим, јунак модерне трагедије, за разлику од трагичног јунака антике, нема у себи примесу страдања. У античкој трагедији, Кјеркегор (Kjerkegor 1984: 96 – 97) тврди: „Пропаст јунака [. . .] није била само последица његовог властитог делања, него и страдање, док у савременој трагедији пропаст јунака није страдање него радња. Зато у новије време преовлађују карактер и ситуација. . . Савремена трагедија, према томе, нема епску позадину, нема у њој епског наслеђа. Јунак у целини зависи од својих поступака”.

Стенли и Лен, будући да живот заснивају на заблудама, немају чврстину карактера, они се руше под тежином вербалног насиља. Иако нису неконформисти, не може се рећи ни да су истински примери револта. На први поглед, публика не може да се идентификује са њима. А ипак, ако се успешно избори са њиховим губитком себе, доћи ће до извесног степена идентификације. Зар се свако од нас у сваком тренутку не може наћи у Стенлијевом или Леновом положају?

Повратак

Наредну драму Повратак карактерише одсуство моралне утемељености, те је у време када је настала изазвала зgroженост, шок, па чак и презир у феминистичким круговима. Заплет драме је врло јасан и како Бернард Дукор тврди ово је комад о „неколико чланова породице у којем се мушкараци боре за моћ једни над другима и труде се да освоје наклоност једине жене у њиховом средишту” (према: Billington 2007: 168). Међутим, намеће се питање шта означава сама радња драме? Постоји много одговора на то питање у досадашњој литератури. Критичари су је повезивали са Фрејзеровом *Златном граном*, јер су у њој видели древне ритуале у којима се жртвује краљ, а богиња плодности, Дијана, наставља живот с новим освајачем; неки су у њој уочили два нивоа: стварност и онолико испуњење едипалних жеља, сексуално освајање мајке и понижење оца; док су други препознали сексуални порив код мушкараца и њихову чежњу за освајањем територије (в. исто).

Несумњиво постоје два нивоа: реалистични и метафорични, препознатљиви у истим тренуцима. Гротескне сцене, реалност и нестварност се преплићу, а комика прераста у вербално насиље. На реалистичном нивоу ово је прецизна друштвена студија о племенском понашању дружине очајних предатора из Хакнија. На метафоричном нивоу ово је борба жене против мушке контроле и етикетирања жене или као мајке или као проститутке, док је вербална агресија најјаче оружје. Тако сагледана ова драма приказује Рут не као жртву већ као жену која бежи из мртвог брака и стерилног академског окружења тамо где може да покаже друштвену, сексуалну и економску контролу, унизи патријархалне вредности и истакне мушке слабости. Писац даје глас женама и смело, готово митски уобличава тријумф жене над наизглед моћним мушкарцима. У интервјуу са америчким критичарем Хенријем Хјусом 1976. године Пинтер потврђује:

Да је ово био срећан брак, не би се то десило. Али (Рут) није желела да се врати у Америку са својим супругом, па шта ће онда, дођавола, да уради? Њу је ова породица намерно погрешно разумела и искористила. Међутим, напослетку она им се враћа с бичем. Говори: „Ако желите да играте ову игру, ја је играм подједнако добро.” Она не постаје блудница. На крају драме поседује одређену врсту слободе. Може да ради шта жели, и уопште није извесно да ће отићи у Грчку улицу. Чак и ако оде, у својој свести неће бити блудница (Исто: 169).

Рут је, другим речима, гласник промене у домаћинству мушкараца заслепљених појмом моћи, друштвеног статуса и позиције; где од почетка влада необична амбиваленција према женама. Редитељ ове Пинтерове драме (а и многих других) Питер Хол је 1965. године у обраћању глумцима коментарисао необичну мушку атмосферу „џунгле, уништења и неженског друштва, мржње према женама коју показује ово друштво” (према: Billington 2007: 169). Међутим, овде није реч о мизогинији, већ о узнемирујућој опчињености женама која произилази из њиховог недостатка.

Макс се непрестано сећа своје преминуле супруге Џеси: „Мене је, додуше, хватала мука само кад видим ону њену одвратну, смрдљиву њушку, али није била за бацање. Како год окренеш, с њом сам утуцао своје најлепше године” (Pinter 1982: 156). Затим се присећа коњичких трка када је коње умео да процени исто онако добро као жене. Ждребице нису тако поуздане као ждрепци, али увек је знао да препозна ону добру: „Погледам је у очи. Разумеш. Станем пред њу и гледам је право у очи. То је, у неку руку, хипноза. Из очију јој прочитам хоће ли издржати до краја” (исто: 157). Касније ће гледати Рут право у очи, те ће на сличан начин, напослетку једини схватити да она није на дуге стазе и да их искоришћава, супротно веровању да они држе ствар у својим рукама.

Макс је изванредна пишчева творевина због супротности у свом карактеру: лукавости, грубости, вулгарности и спознаје да је на губитку. Понижава чланове породице вербалним насиљем, говори им да су феминизирани: Ленија и Тедија назива „кучкиним синовима” (исто: 157), Сама „кљакавцем”, (Исто: 160) одбацује мајчинску улогу коју су му синови наметнули. Међутим, снагу за живот црпи управо из сећања на Џеси, једног тренутка је идеализује и говори да је била светица, док је друге секунде назива погрдним именима.

Сви мушкарци у драми показују неку несигурност у сопствену сексуалност. Лени је сводник и чини нам се да је то начин трајне освете мајци. Његови ужасавајући описи како је претукао проститутку, било да се то заиста одиграло или је пука измишљотина, одзвањају мржњом. Говори о возачу, слободи коју је проститутка себи дала за право и његовим поривима да је убије. Обраћа се Рут: „Нека вас не брине возач! Он никад не би реч зупнуо. Он је добар пријатељ наше породице” (Pinter 1982: 170). Ту је јасно уочљива алузија на професионалног возача стрица Сама који је возио његову мајку Џеси, истим аутомобилом у којем је наводно имала сексуалне односе са Мак Грегором, те није необично закључити да Лени на неки начин жели да надигра мајку. Чак и његова прича о старици која га је замолила да јој помогне да пренесе гвоздену справу за ролање рубља, завршава се неоснованим вербалним насиљем. Након поверавања ових прича Рут, она га провоцира и зове га пуним именом (Леонард):

ЛЕНИ: Молим вас да ме не зовете тако.

РУТ: Зашто?

ЛЕНИ: Тако ме је звала мајка (Pinter 1982: 172).

Испуњен мржњом јер није осетио мајчинску љубав, Лени уме само да буде вербално и физички насилан према женама са којима дође у контакт.

За Џоија, професионалног рушитеља објеката и неуспелог боксера, жене су објекат сексуалног задовољства. Чак и Теди, и поред академског образовања, односи се према својој супрузи као према објекту над којим има потпуну контролу. Узевши овакав однос синова у обзир, онда Максов коментар одише иронијом: „Све што знају о моралу дугују њој” (исто: 179) С друге стране, Максов брат Сам, који такође живи у кући, не испољава сексуалност. Писац даје увид у домаћинство где живе само мушкарци, и у том одсуству женских ликова, они бивају разапети између идеализовања и презира сексуалних односа, а остале чланове виде као свеце или грешнике, даме или блуднице, мајке или проститутке.

Кроз читаву драму уочава се мушки идеал савршене супруге, што је нарочито видљиво на пример, када се Макс обраћа Рут: „Већ годинама наговарам ову моју млађу двојицу да нађу неко лепо и честито женско створење – да знају бар зашто живе” (исто: 182). С друге стране, жене се у овој драми непрестано категоришу као сексуални објекти и проститутке. Писац

поставља питање: шта ако обе категорије постоје у једној те истој жени? Пинтер ставља тачку на традиционалне претпоставке о женама, а у исто време даје им моћ и ауторитет, и способност да вербалном агресијом управљају сценом и поступцима других ликова. Уводи радикалне промене у дотадашњи драмски свет, јер сада су жене те које користе вербално насиље зарад испуњења властитих циљева. Џеси и Рут превазилазе мушке дефиниције – оне су обе мајке и сексуалне иконе. Флора из драме Болуцкање, Стела из драме Колекција и Сара из драме Љубавник су слободне и поседују моћ, али немају децу. Џеси и Рут имају по троје деце. Обе, судећи према ономе што чујемо од Рут и других ликова о Џеси, имају јак либидо. И то је оно што ову драму чини субверзивном: идеја да су наизглед чврсти идентитети мајке и проститутке заправо флексибилни, променљиви и савршено компатибилни.

Прве реакције на читање драме *Повратак* су несумњиво шок и неверица. Намеће се питање: како је могуће да су убедили Рут да напусти своју породицу и кућу и постане не само сурогат мајка предаторској родбини већ и проститутка? И како се десило да се њен супруг Теди држи по страни и једноставно дозволи да се то деси? Код Пинтера ништа што се деси није бесмислено, тако и у овој драми треба да покушамо да прозremo пишчеве намере, а једна од њих је да Рут није беспомоћна жртва већ лукави манипулатор, Теди није трагична кукавица већ бездушни посматрач. Ова драма је у ствари, прича о Рутиној превласти и потпуној моћи до које долази искључиво вербалним насиљем.

Одмах по доласку Рут и Тедија у кућу постаје јасно да између њих нема емотивне повезаности. Рут је уморна након пута, Теди је на опрезу. Али иако је он академик и филозоф, Рут инсистира на семантичкој прецизности:

ТЕДИ: [. . .] Да одем горе да видим шта је с мојом собом?

РУТ: Није могла да нестане.

ТЕДИ: Ма, не. Мислим да ли је мој кревет још тамо (Исто: 163).

Иако је Теди тај који се враћа у породични дом, Рут се понаша као да је то њена кућа. Разгледа фотељу Тедијевог оца, одбија да седне (што је како смо раније установили увек код Пинтерових ликова знак независности и контроле) и полако корача кроз собу. Жели да изађе напоље и удахне свеж ваздух. Ови наизглед безначајни знакови показале се као наговештаји промене моћи у њиховој вези.

У сваком сусрету Рут има тактичку предност, не само над Тедијем већ и осталим члановима породице. Након што изађе у кратку шетњу и врати се у кућу затиче Ленија:

ЛЕНИ: Добро вече.

РУТ: Ја бих рекла – јутро.

ЛЕНИ: У праву сте (Исто: 168).

Њени кратки одговори на Ленијева питања, игнорисање увреда и равнодушност према причама о његовим сексуалним маневрима подстичу га да открива своју праву личност. Његово присећање на проститутку на доку, пуно гротескних описа, вербалног и физичког насиља очито је с циљем да је задиви; али, у ствари, показује да жарко жели да остави утисак грубијана који контролише жене како му је воља. Чак и кључни моменат када га Рут упита како зна да је проститутка била заразно болесна, а он одговара: „Просто, закључио сам да јесте” (исто: 170), указује на његов покушај да претпоставке представи као чињенице, а ово је карактеристично за све мушке ликове у драми.

У наредној сцени Лени покушава да нареди Рут да му дода чашу воде:

ЛЕНИ: Дајте ми ту чашу.

РУТ: Не дам.

Пауза.

ЛЕНИ: Онда ћу је ја узети.

РУТ: Ако ви узмете чашу . . . ја ћу узети вас.

Пауза.

ЛЕНИ: А како би било да ја узмем чашу . . . а ви мене да оставите?

РУТ: Зашто да вас не узмем? (Исто: 172)

Ово је вербална битка у којој је Рут извојевала победу. Она га лишава моћи и зауставља вербалну бујицу његовог хвалисања о наводном насиљу над женама. До тог тренутка Лени је био насилник. Сада немилосрдна Рут разоткрива његову застрашеност женском сексуалношћу. Када га позове да јој седне у крило и забаци му главу док му сипа садржину чаше низ грло, изазива га на два фронта: као заводница и сурогат мајка. Сцена се завршава тако што она испија чашу, одлази, док он виче за њом на степеницама: „Шта је то требало да значи – неки предлог?” (исто: 173) Не само да му је одузела моћ него је стала на пут његовој ароганцији.

Рут је током целе драме хладнокрвна, сталожена и неузнемирена. Контролише догађаје вербалним насиљем или ћутањем, чак и када је Макс јутро након њиховог доласка назива погрдним именима; „прљава дрољетина”, „смрдљиво, заражено ђубре”, „пљуца” (исто: 177), она не одговара, понаша се као да је забављају његове хиперболичне оптужбе. С друге стране, када говори примећујемо вербалну агресију којом управља ликовима и читавом сценом. У другом чину Лени покушава да разговара са Тедијем о филозофији, она наједном скреће тему с метафизичког на материјално:

Гледајте у мене. Ја. . . клатим ногу. . . и то је све, на први поглед. Али ја. . . носим гаћице. . . и оне се помичу. . . То привлачи вашу пажњу. Можда сте извели погрешан закључак. Покрет је прост. Нога која се помиче. И усне се покрећу. Зашто своју пажњу не ограничите само на то? (Исто: 184)

Укључује се у дискусију мушкараца и открива апсурдност њихових покушаја да се изразе.

Пинтер је добро утабао пут за само наизглед запањујућу Рутину одлуку да напусти живот мајке и супруге интелектуалца. За Тедија живот у Америци представља „базен”, „пливање, „сунце”, „чистоћу“ (Исто: 185), за њу је „шљунак”, „песак” (исто), што нас подсећа на елиотску пустош. Међутим, амерички начин живота је од Рут створио жену чије је једино занимање да подржава и помаже супругу. „Могла би да ми помажеш око предавања, кад се вратимо” (исто: 186) – овај Тедијев одговор показује да је он потпуно несвестан да је пре пар минута Рут ставила тачку на испразан филозофски дискурс два мушкараца.

Сада се намеће питање да ли је Макс у праву? Да ли је Рут проститутка? Како сагледати њено лежање на кревету са Џоијем? У интервјуу са Хенријем Хјусом Пинтер врло отворено пориче да је она блудница: „Најувидљивије жене то раде” (према: Billington 2007: 174). У драмском контексту њен циљ оправдава средство: успоставити потпуну контролу. Напоследку Рут захтева: „Ја бих нешто да поједем” (Pinter 1982: 188), затим заповеда да јој донесу виски, сада она наређује. Вешто користи своју сексуалност да заузме територију и надигра их. У дидаскалијама пише „шета се по соби” (Исто: 189) – сада она полаже право на простор.

У последњој сцени мушкарци разговарају о томе да задрже Рут и коментаришу како би је могли искористити на најсуровији могући начин. Међутим, она ће поставити правила: захтева три собе и купатило, личну помоћницу, богат гардеробер. Говори адвокатским речником: „Сви детаљи, услови под којима ћу радити треба да се прецизирају на наше обострано задовољство, и то пре потписивања уговора” (Исто: 200). Добија све што пожели. Једно промућурни Макс предосећа невољу: „Изираће нас. Хајде да се кладимо да ће нас изиграти. Извући ће све што може! Ја то осећам. Њушим!” (исто: 202)

Рут је крунисана у Максовој фотељи⁴⁸; оној коју је завидно гледала на почетку драме. Приморала је Џоија да клечи, Макс доживи благи срчани удар у последњим тренуцима драме, моли за пољубац. Једино „Лени стоји и све то посматра” (Исто: 202). Ова сцена га разоткрива

⁴⁸Фотеља попут трона симболише владавину.

као некога ко не припада новонасталој заједници у домаћинству. Видели смо како га је Рут надмудрила у сваком разговору. Његова физичка изолација од догађаја на концу драме говори нам да је осуђен да буде беспомоћни воајер. Сам писац је након париске продукције ове драме 1994. у позоришту Atelier Theater изјавио: „Веома сам се изнервирао на крају драме. Попили смо заједно пиће на позорници касније. Једно што сам рекао је да не разумем крај када Лени прилази Рут и ставља руку на њено раме док она седи. Ако ставиш руку на нечије раме то значи да поседујеш ту особу, да имаш моћ над њом. Али Лени нема никакву моћ над њом. Глумица је рекла: ‘Зар он није мој макро, мој сводник?’, Одговорио сам: ‘Он би то волео али у том тренутку није’. Верујем да је то била огромна грешка” (према: Billington 2007: 175).

Овај пишчев интервју потврђује да се заправо Рут враћа, то је њен повратак, ослобађа се супруга који је гуши, она свесно бира бедни живот у Хакнију уместо стерилне чистоће америчког факултетског живота, и управо она успева да помири наизглед неспојиве улоге жене мајке и проститутке. Ниједна Пинтерова драма не пружа директне одговоре на питања, али неумитни су закључци који проистичу из драмске радње. У случају ове драме извесно је да Рут стиче слободу и постаје симбол жене која кроз снагу воље, вербално насиље и сексуални ауторитет може да надигра оне који желе и мисле да је поседују. Пенелопа Гилиат тврди: „Рут посматра своје тело као што станодавац гледа на стан. Одмах након што је сексуално искоришћена, она, заиста, има предност јер постаје власник” (према: Billington 2007: 175).

Сагледана на овај начин драма *Повратак* постаје феминистички комад и још једно у низу пишчевих ремек-дела. Зачуђујуће је како је својевремено једино Питер Хол смео јавно да говори о квалитету ове драме. Питер Брук, Џон Бартон, Клифорд Вилијамс и други нису сматрали да је прикладна за Алдвич позориште (в. исто: 175). Хол није одустајао од намере да ова драма доживи извођење и успео је у томе. На пробама је вежбао са глумцима како да изнесу Пинтерове тачке и паузе, и бележи:

Најдужа пауза је означена тишином: лик излази из ње у другачијем стању него кад је започела; следећа је означена паузом која је тачка кризе, испуњена неизговореним; а најмања је означена трима тачкама, што је јасно оклевање. Глумци су морали да знају зашто постоје ове разлике. Неодовали су помало, али су напослетку прихватили да оно што није речено често говори снажније од самих речи. Паузе су представљале пут у емоцију глумаца, понекад изненађујуће преласке (Исто: 176).

Као и многе Пинтерове драме и ова је на почетку наишла на неодобравање и строгу осуду критичара. У Кардифу је публика бесно ударала ногама о под, у Брајтону није било ништа боље (в. исто). Ирвинг Вардл је за Тајмс написао да је драма неуспешна због другог чина у којем писац преплиће „стварну и измишљену биографију” (према: исто: 176). Филип Хоуп-Волас је у *Гардијану* објавио критику у којој тврди да је Пинтер још једном преокренуо уобичајено задовољство у позоришту, тако што је публика седела у потпуном незнању, док су глумци размењивали „киселе осмехе и климање главом у знак разумевања” (исто). Чак је и Харолд Хобсон за *Сандеј тајмс* објавио да је узнемирен „потпуним одсуством било каквог моралног коментара у драми” (исто). Једино је Пенелопа Гилиат у *Обзерверу* учила историјску природу догађаја у овом комаду (в. исто).

Ово није само драма о брачној неслози, већ и увид у пречесто суров, интиман и свакодневни живот. У лику Рут Пинтер нам не пружа празну позоришну творевину, већ жену јаке воље која разоткрива мушке таштине, и што је најважније, вербалним насиљем успева да прекорене устаљене структуре моћи у своју корист.

Драме сећања

У већини Пинтерових драма прошлост је нејасна: Стенлијева кривица услед преступа о којем ништа не знамо (*Рођендан*), у комаду *Настојник* нисмо сигурни зашто је Естон примао терапију електрошоковима, појам прељубе у тексту *Колекција* је неразјашњен и тако даље. Међутим, од драме *Стара времена*, писац све више у средиште својих текстова ставља прошла искуства, те када говоримо о овим драмама сврставамо их у категорију драме сећања.

Ликови из драме *Стара времена* говоре о прошлости. Ана и Кејт причају о томе шта су радиле и кога су виђале док су биле цимерке, Кејт и Дили о њиховом првом сусрету и флерту на забави. Чак и певају старе песме. У једном тренутку Анин и Кејтин лик се преплићу, односно нејасно је да ли су у питању две одвојене личности, да ли је једна одраз друге, или су кроз њих представљена два различита аспекта једне личности. Сећања на прошлост и вербално насиље постају једини вид саобраћања ликова. Парадоксално, иако је неопуздано, сећање се у исто време показује и као веродостојно. Како Ана каже, понекад се можемо сетити догађаја који се нису десили, али како их се присећамо они постају стварни. Вербално насиље им помаже да оно што тврде да је истина стално мењају током драмске радње. Дају сопствену верзију догађаја која служи њиховим интересним циљевима. Ликови воде вербалну битку како би мењали позиције моћи унутар брака и пријатељства. Ова борба за моћ и знање одвија се искључиво на пољу речи.

Драма *Ничија земља* почиње монологом Спунера, причљивог, самопроглашеног песника, кога Херст, познати, знаменити песник, упозна и доведе кући на пиће. Спунер покушава да трајно остане у Херстовом дому и замени Фостера и Бригса, који су, наизглед, запослени да заштите Херста од уљеза. Испоставиће се да Бригс и Фостер не дозвољавају Спунеру и Херсту да разговарају и остваре блискост, муче их вербалним насиљем, а напослетку су физички насилни када изведу Херста из собе. Они не дозвољавају Херсту да се присећа прошлости.

Комад *Издаја* тече обрнутим хронолошким редоследом којим Пинтер преиспитује мушко-женске односе, а посебно оне међу супружницима, док издаја има више нивоа. У драми женски лик успева да се избори са сложенем мрежом превара и издаја, и да вербалним насиљем ућутка два мушкарца. Пинтер показује истрајан женски лик решен да преживи у свету заблуда и илузорних сећања.

Од самог почетка драму *Колекција* испуњава несигурност ликова у истинитост догађаја. Препричавају их у складу с оним што им одговара у датом тренутку. Писац наставља да истражује променљивост сећања и вербално насиље као средство којим би се искривила истина.

Године 1962. Пинтер је говорио о: „огромној тешкоћи, ако не и немогућности провере прошлости. Не мислим пре само неколико година, него јуче, јутрос. [. . .] Тренутак је усисан и искривљен, често чак и у тренутку свог рођења (према: Gussow 1996: 43). Ако људи деле заједничко становиште, „то је више попут живог песка, јер они различито тумаче искуство” (исто). Девет година касније, указао је на магловитост сећања: „Ако вам траже да се присетите, ви заиста не можете бити сигурни с ким сте се упознали пре двадесет година. И у којим околностима” (исто). Као и у животу, Пинтерови ликови се не могу сетити, или нису сигурни у тачност свог памћења, или увиде да је све чега се сећају тачно углавном за садашњост, а лажно за прошлост.

Иако су њихова сећања непоуздани водичи кроз прошлост, протагонисти ових комада стварају драмску садашњост коју публика (не)одобрава и ослањају се на вербално насиље, како би утицали и условили друге ликове.

Утицај дела Џејмса Џојса препознаје се у Пинтеровој драми *Стара времена* коју је почео да пише 1970. године, управо у време када је режирао Џојсову драму *Изгнаници* за *The Mermaid London* позориште (в. Billington 2007: 211). Иако се ове две драме доста разликују, у средишту обе је борба два лика за поседовање духа и тела трећег, а на крају се испоставља да је тај трећи, женски лик, неосвојив. Комад *Изгнаници* је према речима Билингтона био изузетно важан за Пинтера: „самоизгнанство које је искусио јер није могао да пише – одједном се завршило” (Исто). Пауза у писању драмских текстова се завршила, а ново раздобље пишчевог стваралаштва обележиће текстови којима преиспитује променљивост сећања, само наизглед конкретну и утврђену прошлост, и скривено вербално насиље током препричавања догађаја из прошлости.

Већ на самом почетку драме тајанственост испуњава сцену. Светло је пригушено, три особе се слабо виде:

ДИЛИ (*непомично седи, утонуо у фотељу*).

КЕЈТ (*згрчена на софи, непомична*).

АНА (*стоји код прозора и гледа напоље*).

Тишина.

Рефлектор осветљава ДИЛИ и КЕЈТ који пуше цигарете.

АНА и даље мирно стоји крај прозора у пригушеном осветљењу (Pinter 1982: 205).

Кејт и Дили су брачни пар који живи у сеоској кући далеко од Лондона. И спољашњост и унутрашњост куће ствара осећај заробљености и затвора у којем ликови немају другу могућност осим да се сучељавају и учествују у играма моћи тако што прилагођавају стратегије току борбе. Овај комад је драматизација ривалства, напада, претње, непријатељства и жеље за моћ.

Контрадикторне изјаве ликова и њихови супротстављени описи догађаја допринели су многобројним анализама. Намећу се питања да ли је Ана заиста присутна или су је Дили и Кејт измаштали? Да ли су Кејт и Ана, које су наводно радиле као секретарице и биле цимерке у лондонском стану пре двадесет година два засебна лика или различити аспекти исте жене? Ликови можда више нису живи и да ли сада поново *доживљавају* прошлост? Сва ова питања постају неважна онда када се дође до суштине: 1) Дилијевог и Аниног надметања: чија је прича о догађајима из прошлости уверљивија; 2) вербалне борбе: ко ће од њих на крају имати право на Кејт; 3) и последње сцене у којој видимо Дилија и Ану сломљеног духа, а Кејт као победницу битке у којој су речи биле једино оружје. Несумњиво је ово драма којом писац преиспитује променљиву природу сећања и човекову одељеност од света, али и вербалну и психолошку окрутност као средства потпуне контроле једног женског лика над другим ликовима, сценом и догађајима.

Постоје два нивоа у овој драми. На првом Дили и Ана су у вербалној борби за Кејт, која иронично на крају извојује победу. На другом нивоу Пинтер показује да је прошлост подједнако промелјива као и садашњост или будућност. Дили и Кејт очекују посету Кејтине пријатељице Ане, коју Кејт није видела двадесет година, а Ана је и пре него што се појави присутна у њиховим мислима и разговору:

КЕЈТ (*замишљено*): Црнка.

Пауза.

ДИЛИ: Дебела или мршава?

КЕЈТ: Пунија од мене, мислим.

Пауза.

ДИЛИ: Тада је била пунија?

КЕЈТ: Да, чини ми се.

ДИЛИ: Можда више није. *Пауза*. Је ли она била твоја најбоља другарица?
КЕЈТ: Ох — а шта то значи?
ДИЛИ: Молим?
КЕЈТ: Реч другарица — пријатељ. . . када помислиш . . . како је то давно било.
ДИЛИ: Зар не можеш да се сетиш шта си осећала?
Пауза.
КЕЈТ: То је било тако давно (Pinter 1982: 206).

Стичемо утисак да је Дили неповерљив, Кејт равнодушна, обоје непрестано размишљају о Ани. Инсистрају на семантичкој прецизности, њихова сећања су променљива и несигурна. На пример када Кејт говори да никада није имала пријатеље, али касније са Аном разговара о њиховим заједничким пријатељима. Оптужује Ану да је била лопов, тврди да је „крала” (исто: 206) чак и Кејтин доњи веш, да би касније Ана изјавила да јој је Кејт позајмивала веш.

У свету у коме су сећања магловита или субјективна, приче о прошлости стварају одличну подлогу за вербално насиље. Фуко тврди да где постоји моћ, постоји слобода: „односи моћи су могући само онолико колико су субјекти слободни“ (Foucault 2003: 292). Он наводи и да слобода никада није изван односа моћи, већ се дешава када се односи моћи померају кроз преокрет или отпор (исто). Моћ претпоставља слободу у смислу да бити слободан значи да су појединци у могућности да бирају из низа могућих начина деловања (в. Foucault 1983: 221–226). Пинтеру је слобода битна. Његови (женски) ликови боре се да не изгубе моћ избора и слободе. Писац и у овој драми даје снагу женском лику, већ с почетка осећа се искључивање мушкарца: Дили је у неверици, јер тек када Ана дође у посету сазнаје да су она и Кејт некада живеле заједно.

Игре сећања су тактика коју ликови користе, како би дефинисали прошлост. Дискурс о заједничкој прошлости омогућава им да стекну контролу једни над другима у датом тренутку. Њихове намерне манипулације сећања претварају се у игре истине. Фуко користи израз „игре истине“, како би нагласио да институције и појединци оправдавају своје активности тако што тврде да говоре истину (в. Foucault 1998: 117). Ове изјаве о истини углавном зависе од дискурзивних пракси, јер постоји блиска веза између моћи, истине и дискурса (исто). Оно што је познато или прихваћено као истина, у ствари је ефекат игре моћи и дискурса (исто). Сваки појединац има режим и политику истине, која контролише и прилагођава производњу, дистрибуцију, функционисање и циркулацију дискурса, којима се појединци боре за статус истине и улоге коју она игра у односима (в. Foucault 1988a: 126). Истина је комбинација две праксе, дискурзивне која се назива знање и недискурзивне која се назива моћ (исто). У драми *Стара времена* ликови улажу напоре да баш њихови дискурси одају утисак праве верзије стварности. Како је објективна и *права* истина недостижна, оно чиме се Ана, Кејт и Дили баве стварање је илузије истине у покушају да утврде шта се може рећи и рачунати као истина. Чинећи то они имају за циљ да утичу на мисли и поступке осталих ликова и контролишу их.

Игре истине ликова зависе од различитих верзија њихових успомена које измишљају како би покорили и жртвовали друге. Користе сећање у служби вербалног насиља као оружје да докажу да се јасније сећају прошлости и тако боље познају другу особу. Бојно поље је на почетку Кејт и она је сведена на објекат око којег се Дили и Ана боре. Чим изађе на сцену Ана упита Кејт: „По целу ноћ смо стајале у реду, на киши, сећаш ли се?“ (Pinter 1982: 209). Од кључне је важности да се Кејт сећа прошлости, јер да би је Ана вратила у власништво, мора добити приступ Кејтином животу. То може учинити само ако успе да контролише време, сакрије двадесет година празнине и прошлост учини живом. Из тог разлога, Ана покушава да освежи Кејтино сећање, жели да потврди да је део њене прошлости и да деле заједничку историју:

О, боже, Алберт Хол, Ковент Гарден, шта смо јеле? Кад сад помислим на то — до поноћи смо седеле готово сваке вечери да бисмо чиниле оно што волимо, наравно, тада смо биле младе, али каква енергија, а ујутро на посао, па онда на концерт, у оперу, на балет — оне ноћи, ниси заборавила? (Pinter 1982: 209)

Ана одлучно води битку јер *присваја* прошлост и показује колико добро познаје Кејт. Док описује догађаје, они за њу постају стварни.

Међутим, одмах након што Ана подсети Кејт да су се лепо забављале у лондонским парковима, Дили јој одбруси: „Ретко идемо у Лондон“ (исто). Наговештава да оно што су Кејт и Ана радиле у прошлости више није важно, јер сада као брачни пар они имају другачији стил живота и навике. Долази до промене моћи, више је нема Ана већ Дили. Он додаје да Кејт „није стекла много пријатеља, иако је често имала прилику за то“ (исто: 211), како би нагласио да је он једини у Кејтином животу и како јој је више него довољан. Због тога она не жели и не треба да склапа било каква друга пријатељства. Овим потезом Дили очигледно покушава да склони Ану из њихових живота. Међутим, наговештај да ће изгубити ову битку је присећање на филм *Бегунац*, који су он и Кејт гледали на првом састанку. То је знак да је Дили вишак у овом троуглу.

Ана детаљно описује живот са Кејт, а исто тако прецизно Дили говори о свом одласку са Кејт у биоскоп. Намеће се питање да ли је нешто стварно само зато што је подробно описано? Или је то само у датом тренутку неопходна измишљотина? Ана коментарише: „Има ствари којих се човек сећа, иако се никад нису догодиле. Има ствари којих се сећам, а које се, можда, никад нису догодиле, али док их се сећам, оне се дешавају“ (исто: 215). Пинтер потврђује идеју да, иако су догађаји измишљени наводно сећање на њих може бити тако јасно као да су се заиста догодиле.

Дилијеви и Анини супротстављени описи догађаја са одласка на пројекцију филма *Бегунац*, за који обоје тврде да су гледали са Кејт пример је како ликови стварају своју верзију прошлости, измишљају и преобликују сећања и намећу их осталим ликовима, да би стекли потпуну контролу. Наслов филма је симболичан и приказује основни мотив борбе свих ликова. Ко ће морати да побегне? Када Дили исприча своју верзију догађаја приликом одласка у биоскоп, он имплицитно тврди да треба избацити Ану. Први пут су се срели у биоскопу и није било никога осим њега и Кејт, и нико од тада није успео да наруши ово јединство: „Упао сам у неки ћумез од биоскопа да гледам *Бегунца*. ... А у биоскопу је била само још једна особа, једна једина у целом биоскопу, и ето је, сад је овде.... И тако нас је Роберт Њутн [глумац у филму] спојио, и само нас Роберт Њутн може раставити“ (исто 214). Дакле, нико, па ни Ана, не може одвојити Кејт од њега и ништа неће моћи да оконча његову контролу над Кејт. С друге стране, Ана тврди да није Дили са Кејт гледао филм, јер су га Кејт и она саме гледале заједно. Наставља да подсећа Дилија на своје присуство, прети његовој мушкој моћи над супругом и користи скривено вербално насиље: „На пример, сећам се да ми је једне недеље рекла [Кејт], дигавши поглед с новина, поћи са мном брзо, брзо, хајдемо брзо, брзо, и онда смо зграбиле ташне, па јуриш на аутобус, у неки веома неугледан, потпуно непознат део града, и гледале смо готово сасвим саме диван филм које се звао *Бегунац*“ (исто: 218). Ућуткује Дилија, измишља догађаје из прошлости како јој је воља и у њиховом односу преузима моћ.

Писац показује да сећање има неколико нивоа. На једном нивоу је утемељено на чињеницама, на пример, када Ана описује живот у Лондону са Кејт. У процесу присећања ликови такође стварају будућност, што је наредни ниво: онда када Ана описује човека како плаче у соби коју је једном делила са Кејт. Ови наговештаји који се јављају кроз цео комад добар су образац за интерпретацију основне радње. У свету где ништа не може да се провери и утврди, сећање је и средство психолошке контроле.

Сада је у средишту Дили који постаје свестан да су му *права* на Кејт угрожена, те се услед пољуљане представе о идентитету бори да тај одузети идентитет и поврати. То чини тако што поносно говори о својој каријери у филмској индустрији, о познавању Сицилије, града где Ана живи, и о себи као истинском уметнику: „Имао сам изванредну екипу на Сицилији. Особито сниматеља. Ирвинга Шульца. Најбољег у том послу. Доста строго смо гледали жене у црнини. Старе бакице у црнини. Написао сам филм и режирао га“ (Исто: 220). Овај неистинит говор показује да је узнемирен, јер губи у игри, а потпуно је избачен из игре

онда када Ана и Кејт преузму улоге из младости, те на сцени гледамо одломак из прошлости када су заједно живеле у Лондону.

У другом чину, који се одиграва у спаваћој соби, Ана и Дили су у директној вербалној борби. Док се Кејт купа, Дили доноси чај и говори о тренуцима када је упознао Ану пре двадесет година у бару и касније на забави, када је гледао у њену сукњу и беле ноге. До овог тренутка не постоје назнаке у тексту да се Дили и Ана познају. Затим јој предлаже да она осуши Кејт пешкиром.

Тело је, тврди Фуко централна компонента у деловању односа моћи као место борбе где се власт успоставља и где јој се пружа отпор (в. Foucault 1980: 98). Дили представља Кејт и њено тело као предмет сексуалне жеље. Ставља се у положај субјекта, а Кејтино тело у положај пасивног примаоца његових поступака: „Држао сам њену свежу руку у својој, док смо шетали, и рекао сам нешто на шта се она осмехнула... А онда, нешто мало касније, срела су се наша тела, њено свеже, топло, веома пријатно... чврсто сам је додиривао свуда, по целом телу (исто: 215). Дили жели да искористи сексуалност у своју корист, јер сматра да је то једино што Кејт и Ана нису могле да деле у прошлости. Он је њен супруг и једини има привилегију да делује на њено тело. Према томе, ниједна друга особа не може бити ближа Кејт него што је он. Међутим, Ана се никад не предаје, и одговара контранападом, објашњава појаву и нестанак необичног човека у њиховој соби:

Ето, онај човек који је плакао у нашој соби. Једне вечери вратила сам се касно кући и затекла га где јеца.... А Кејти је седела на кревету.... Али после неког времена чула сам да одлази. Али пробудила сам се доцније те ноћи, погледала у њен кревет на другом крају собе и видела две прилике.... Лежао је преко њених бедара у њеном кревету (исто: 215–216).

Кан тврди да су жене у Пинтеровим драмама моћније од мушкараца (в. Cahn 1993: 7). Оне имају свест не само о својој већ и о природи мушкараца, то им даје снагу и шансу за преживљавање, све оно што недостаје мушким ликовима. На жене се генерално гледа као на жртве мушкараца. Оне, наизглед, потпуно зависе од њих, удовољавају њиховим потребама и стварају место налик материци у кући која је родно обележен простор. Адлер наводи да чинећи то, Пинтерове жене контролишу догађаје како би достигле целовитост личности и интегритет (в. Adler 1981: 377–378).

На концу драме, у првом дужем говору Кејт прича како више воли сеоску средину од Лондона, што је у супротности са Анином очараношћу градом. Сада је ред на Кејт да се сећа прошлости, а Ана мора послушно да је прати. Одсечно прекида Дилија, који видно узнемирен због блискости две жене у прошлости неуспешно покушава да их оптужи да су биле љубавнице. Питер Хол тврди: „Ово није драма о лезбејкама. Категорично није” (према: Billington 2007: 217). Да је ово драма о сексуалној интими између две жене које остављају мушкараца по страни – то би била сладуњава мелодрама. Пинтер је много суптилнији. У бити, писац приказује Кејт под велом тајни, док Ана подрива Дилијеве самоуверене тврдње, а онда када он остане без поговора, Кејт наставља у другом смеру: сада ће вербалним насиљем стати на пут Аниној ароганцији. Кејтин дугачак говор је, у ствари, немилосрдно уништење Анине личности: њених наводно јасних сећања, сексуалности, тврдњи, на пример да је пронашла Кејт. На крају описује како су она и Дили имали односе у Анином кревету и како је гурнула Дилијево лице у прљавштину с прозора: „Опирао се...снажно. Није ми допуштао да му прљам лице, да га каљам, не није ми допустио. Уместо тога је предложио да се венчамо, и да променимо средину (*Кратка пауза*). Ни једно ни друго није ништа изменило. (*Пауза*) Једанпут ме питао, негде у то време, ко је спавао у том кревету пре њега. Рекла сам му да није нико. Апсолутно нико (Pinter 1982: 235).

Ове последње речи стављају тачку на пријатељство са Аном и на целу историју њеног брака са Дилијем пре завршне епизоде која је иста као и догађај из прошлости описан у првом чину: Дили јеца, одлази до Аниног кауча и гледа је, одлази до врата и враћа се, иде до Кејтиног

кауча и леже на њено колено, затим иде до фотеле где скрхан седа. У последњем тренутку светло јарко обасјава сцену на којој Дили седи у фотели, Ана лежи на каучу, а Кејт седи на каучу.

Кејт побеђује искључиво речима. Попут Рут у драми *Повратак*, жена управља онима који желе да јој се наметну као власници. Ани је потребна потврда прошлости, те и сопства. С друге стране, независној и самоувереној Кејт није потребна потврда других ликова. Кроз вербално насиље које Кејт користи Пинтер истовремено истиче њену храброст, али показује и да језиком долази до надмоћног друштвеног положаја према мерилима која се разликују од традиционалних. Дили од углађеног инквизитора постаје сиров, свиреп и престашен, а ова драма, поред тога што показује да је линеарно време вештачка творевина⁴⁹ осветљује променљивост појма припадања и жену као победницу игре моћи у којој вербално насиље служи да се догађаји из прошлости обликују према властитим потребама у датом тренутку.

Кејт је само наизглед пасивна, она охрабрује и позива Дилија и Ану да се укључе у игре моћи, да би их она на крају контролисала. Иако њено ћутање подразумева да се потчињава положају предмета који јој је наметнут, она заправо ствара супротан ефекат. Веома је свесна природе постојећих структура моћи које су успоставили Ана и Дили. Покушаји Пинтерових ликова да успоставе контролу увек их излажу ризику да буду контролисани, као у случају Ане и Дилија. Кејт успева да се конструише као субјект који се одупире и добија моћ. Производи контрадискурсе, како би утврдила свој субјективитет и стварност. Ово се може објаснити Фукоовом тврдњом да се људи могу одупрети присили моћи и дискурсу (в. Foucault 1980: 157). Он наводи да се можемо супротставити деловању власти знањем и речима (исто). Да не постоји могућност отпора, не би постојали никакви односи моћи. Дискурс не само да преноси, производи и појачава моћ, већ је и поткопава, чини је крхком и омогућава јој да буде осујећена (в. Foucault 1980: 100–101).

Дакле, моћ која је увек нестабилна може се оспорити у сваком тренутку. Стога на Кејт не треба гледати само као на нешто чиме владају Ана и/или Дили, већ у исто време као на неког ко моћи одолева. Кејт није беспомоћан објект који формира и покреће Дилијева или Анина снага. Као Фукоов слободни, етички субјект, она преузима одговорност за мењање постојећих односа моћи. Њено вербално насиље је отпор моћи. Као што Фуко предлаже, отпор укључује промене у односима моћи, а померање односа моћи може окончати ситуацију доминације и повећати могућности за слободу (в. Foucault 1980: 90). На крају драме, Кејт заузима надмоћну позицију и појављује се као независтан, одлучан и снажан субјект. Не говори пуно, али не зато што јој не пружају прилику, већ зато што је одлучила да ћути. Делује неприступачно и „немогуће ју је дешифровати“ (Savran 1982: 46), а самим тим нико је не може поседовати.

Дили и Ана постају плен Кејтине тишине која функционише као ослобађајућа сила, сила којом се ослобађа угњетавања. Њено ћутање можемо протумачити као субверзиван и непослушан одговор на Дилијево и Анино поступке. Поред вербалног насиља ћутање је њено најјаче оружје, оруђе моћи. Вербалном агресијом и тишином спречава да друга два лика имају приступ њеним мислима, осећањима и животу. На почетку драмске радње, када је испитује Дили даје кратке одговоре или тражи од њега да питања упути Ани. На тај начин он не може да добије што жели. Узрујан је и оптужује је да је равнодушна. Кејт стиче предност и када исправља његову верзију прошлости.

Дили и Ана се надају да ће контролисањем Кејт искусити осећај победе и успеха. Међутим, Кејт трансформише нежељени статус који јој намећу. Активно учествује у процесу самоизграђивања кад прекине тишину и вербалним насиљем раскине ланац њихове надмоћи. Сада је на њу ред да покаже снагу, када износи воју верзију прошлих догађаја, како би прогласила победу над Дилијем и Аном.

Кејт наглашава да њена веза са њих двоје не може бити више онаква каква је била. Ана више не може бити део њеног живота, јер је мртва у прошлости и не може се опет родити у

⁴⁹јер стварамо прошлост тако да одговара нашим потребама и како би обликовали будућност

садашњости. Описује Ану као прљавштину, а њен однос са њом као нечист, Ана у њеним очима нема никакав значај нити вредност. Ставља им до знања да није Ана, већ она која контролише.

Сећам се да си мртва лежала. Ниси знала да те гледам. Наднела сам се над тобом. Лице ти је било прљаво. Лежала си мртва, лице ти је било прекривено прљавштином, ишкрабано (Pinter 1982: 233–234).

На сличан начин, вербалном агресијом не дозвољава Дилију да се умеша, поистовећује га с прљавштином. Напослетку, Ану и Дилија лишава статуса, моћи, дискурса и територије.

Дили, Ана и Кејт су у непрестаним односима моћи – знања – дискурса, они су субјекти и производи дискурса и моћи. У њиховим односима моћ циркулише, и као резултат ликови попримају различите карактеристике у складу са распоном позиција субјеката и вербалног насиља. Од првог тренутка сукоба дискурси као простори знања постају бојно поље, простор надметања и борбе. Они не служе само као „инструмент и ефекат моћи“ који производе већ и као „тачка отпора“ и „полазна тачка за супротстављену стратегију“ (Foucault 1980: 101). Другим речима, њихови дискурси о прошлости и вербално насиље нису само средство у борби већ и нешто за шта се боре, како би се одупрли и извршили контранапад на своје ривале. Оно што нуде као знање и истину стално мењају и прилагођавају током драмске радње. Деконструишу дискурсе о прошлости других ликова, а затим дају сопствену верзију која служи њиховим интересним циљевима. Битка између ликова води се првенствено за деконструкцију постојећих једначина моћи унутар брака и пријатељства, како би се створила нова зарад динамичне природе моћи. Ова борба за моћ, знање и дискурс одвија се кроз тактику хладног рата, потчињавање, експлоатацију и жртвовање. Међутим, најмоћније оружје, вербално насиље, Кејт користи врло ефикасно и избацује и Дилија и Ану из свог живота.

Ничија земља

Ничија земља је драма у два чина, а место радње је у Хемпстеду⁵⁰ у кући средовечног, познатог песника Херста. У гостима му је пријатељ Спунер који непрестано говори, а обојица испијају алкохолна пића. У првом чину, осим уљудних фраза, Херст скоро и не говори ништа, што одаје утисак да је мислима одсутан. Спунер се диви Херстовом успеху, његовој божанственој кући, он је и сам песник, али не толико успешан. Истиче да га нико никад није волео, чак ни мајка:

Mene nitko nikad nije volio. Odatle moja snaga. A vas? Je li tko ikad volio? Uopće?

HIRST: Šta ja znam, valjda nije.

SPOONER: Jednom sam zavirio u lice moje majke. U njemu sam ugledao ništa manje nego čistu zlonamjernost. Imao sam sreće što sam izvukao živu glavu. Vas će, vjerojatno, zanimati što sam to učinio da izazovem takvu mržnju kod vlastite majke (Pinter 1982: 245).

Херст не слуша Спунера или је потпуно незаинтересован, јер му одговара: „Упишали сте се.“ (Исто). Спунер жели да зна више о Херсту:

Ja sam očaran. Pričajte još. Pričajte mi dalje o čudnim starodrevnim perverzijicama vašeg doba i života. Pričajte mi još, sa svom vjerodostojnošću i blistavom slikovitošću koju možete demonstrirati, o socijalno-političko-ekonomskoj strukturi sredine u kojoj ste se dovinuli do razborite i zrele dobi. Pričajte mi još.

Pauza

⁵⁰Део Лондона где живе угледни и имућни.

HIRST: Nema više.
SPOONER: Pričajte mi onda o svojoj ženi.
HIRST: Kojoj ženi? (Pinter 1982: 247)

Спунер поставља питања о Херстовој жени и на крају претпоставља да су јој очи биле кестењасте. Херст испија виски и одговара: „Kestenjasti drek” (исто). Спунер је донекле затечен: „ О боже мој, боже мој, не razabiremo li u tome natruhu sentimentalnosti? (*Pauza*) Kestenjasti drek. Pitam se, jesam li kad vidio kestenjasti drek? Пи, ако ćemo право, i kestenjaste очи? (исто: 248) Херст га гађа чашом и након тишине одговара: „Večeras... prijatelju moj... vi me zatječete u posljednjem krugu utrke... u kojoj sam već odavno zaboravio trčati” (исто). Разговор постаје скоро потпуно бесмислен, чини се да не разговарају један са другим. Пре него што падне мртав пијан, Херст изговара: „Ničija zemlja... se ne miče.... ne mijenja..... ili stari.... ostaje.... zauvijek... ledena... nijema“ (исто: 249). Затим пузи и излази из собе. Спунер разгледа по соби што нас подсећа на Дејвиса из драме *Настојник* када остане сам у соби.

Тада се појављује Фостер, жали се да је жедан, узима пиће и нуди Спунера који се представља као Херстов пријатељ. На сцену долази и Бригс, и почиње вербално мучење Спунера. Бригс се присећа да га је већ видео у крчми како склања кригле са столова. Спунер се брани и говори да је помагао пријатељу, власнику крчме. Њихово вербално насиље нас подсећа на Мекkenово и Голдбергово испитивање Стенлија из драме *Рођендан*, јер испитанку није дозвољено да одговори на питања:

FOSTER: Isto tako kaže da je prijatelj našega prijatelja.
BRIGGS: Kojeg prijatelja?
FOSTER: Našeg domaćina.
BRIGGS: On je, znači, usrani prijatelj svakom živom.
FOSTER: Svakom je on usrani prijatelj. Koliko prijatelja imate sveukupno, gospodine Prijatelju?
BRIGGS: Vjerojatno ih ne može ni prebrojati. (Исто: 250–251)

Спунер покушава да се одбрани и говори како је у Амстердаму насликао слику и да треба да дођу код њега у госте да је виде, а угостиће их његова жена и две кћерке. Ово искуство у Амстердаму подробно описује: одлучио је да наслика „taj kanal, konobara, dijete, ribolovca, ljubavnike, tu ribu, i u pozadini, u sjeni, tog čovjeka, za drugim stolom, koji zviždi. Odlučio sam da sliku nazovem *Zviždač*” (исто: 251). Жели да покаже своју префињеност и овде су речи оружје за контролисање слуге Фостера и Бригса. Међутим, битка речима се наставља и Фостер описује догађај са Истока када је: „...nekačav stari smrdljivi skitnica, bijeda gologuza, tražio od mene koji šiling” (исто: 252). Фостер му је бацио неколико новчића, али када је скитница бацио натраг новчиће Фостер описује како су нестали у ваздуху. Ова прича би требало да увреди Спунера јер га пореди са скитницом. Тада се Херст појављује и говори о сну у којем се неко дави у водопаду, заборавио је ко је Спунер и тражи да се представи. Фостер га подсећа да му је то пријатељ. Херст одговара да га прави пријатељи гледају из фото албума.

Спунер (попут скитнице Дејвиса) жели да осигура свој положај у Херстовом животу и кући, и говори да се он давио у његовом сну и нуди да му скува кафу. Фостер и Бригс не допуштају, на крају чина они исцрпљеног Херста (осећа слабост попут Едварда у разговору са продавцем шибица из драме *Болуцање*) одводе из собе и показују да моћ није у Спунеровим рукама већ у њиховим – тако што гасе светло:

FOSTER: Šujte. Znae li vi kako je kad ste u sobi gdje gori svjetlo i onda iznenada svjetla nestane? Pokazat ću vam. To je ovako..
Gasi svjetlo.
Potpuni mrak (исто: 258).

У другом чину Спунер је закључан у соби, убрзо се појављује Бригс и нуди му доручак спремљен за финансијског саветника, који је отказао састанак. Спунер је неповерљив попут Стенлија и изјављује: „Već otprije to znam. Jutro, a ja sam sam. I ne mogu van, jer sam zaključan. Ovo je kuća šutnje i nepoznatih ljudi. *Tišina* (исто: 259). Бригс излази и враћа се – донео је јаја и шампањац Спунеру за доручак и говори да су у кући за све задужени он и Фостер. На сцени се затим појављује Херст, драго му је што види Спунера, ословљава га именом Чарлс и тада почињу да говоре о њиховом животу када су били студенти у Оксфорду. Бригс у једном тренутку грубо прекида Херста, а Фостер га приморава на јутарњу шетњу. Херст је заточеник у сопственој кући, никако не утиче на дешавања у њој. Спунер нуди Херсту пред крај драме да му буде секретар, али га Херст одбија и опет прича о сну у ком се неко удавио. Наслућује да је утопљеник он сам, а Спунер закључује: „Ne. Ti si u ničijoj zemlji. Ona je nepomična, nikad se ne mijenja, nikada ne stari, već ostaje zauvijek ledena i nijema (исто: 277). Херст наздравља у то име, а то је и крај драме.

Из наслова драме очекивали бисмо да је писац написао драму о рату, јер фраза *ничија земља* означава територију коју у рату ниједна страна не може преузети. То је често раван терен без заклона и у њу се улази приликом јуриша. Међутим, ова Пинтерова драма одиграва се у луксузној кући у елитном делу Лондона. Соба пружа осећај сигурности њеним становницима и као да чујемо Роуз из драме *Соба* када Спунер коментарише: „Kakva neverovatno prijatna soba. Osećam se tako spokojno ovde. Izvan svake opasnosti” (Исто: 81). Међутим, попут Бригса и Фостера, Спунер је улез, сва тројица воде вербалну битку и желе да освоје Херстов простор на јуриш.

Пинтер је ову драму написао 1974. године, и у исто време наишао је на тешкоће у писању сценарија за филм *Последњи тајкун* према истоименом недовршеном роману Ф. С. Фицџералда. Док је размишљао о техничким проблемима адаптације сценирија према роману, добио је идеју за писање драме *Ничија земља*:

Sećam se, sedeo sam u taksiju i, u stvari, sam video dvoje ljudi kako sede u sobi, a jedan od njih se spremao da natoči piće i rekao je: „Čisto?”, a drugi lik je rekao: „Čisto, da molim, apsolutno čisto”. Nisam znao ko su oni, ali sam znao da će tip koji sipa piće dati tom čoveku svoje piće i nasuti sebi drugo piće, i da će se te radnje nastaviti odatle. Držao sam se toga. Imao sam sliku dvoje ljudi kako stoje u sobi i jednog koji nudi piće. To je veoma jednostavno. Teško da se to može nazvati komplikovano. Ali gurnut sam u situaciju o kojoj su oni znali više od mene. Zato sam morao da je razotkrijem, morao sam da se pozabavim time... (према: Alfirević 2017: 241–242)

Пинтер је написао прву верзију драме у којој су ликови били означени словима: А, В, С, D, а касније им је дао имена познатих играча крикета, што нас не чуди јер је био заљубљеник у овај спорт. Према речима Мартина Еслина, на овај начин пренео је напетост коју изазива дотична игра у којој су Херст, Фостер и Бригс непробојни зид насупрот моћног и спретног нападача (в. Esslin 2007: 187).

Спунер јесте улез, али не попут оних из пишевих претходних комада, јер га је Херст позвао да дође у посету. Прави улези су Фостер и Бригс, Херстови помоћници који су преузели контролу над њим и дешавањима у кући, те за њих придошлица Спунер представља опасност и претњу.

Након драме *Болуцкање*, ово је још један комад у којем је место радње отмена кућа. У њој долази до изражаја сукоб припадника различитих класа кроз њихове другачије начине изражавања. Алфиревић запажа да је Пинтерова заокупљеност приказивањем различитости у енглеском класном друштву резултат године рада на сценарију према роману *У трагању за изгубљеним временом*, те да је Прустово виђење и описивање декадентне лепоте аристократског живота кроз визуру Марсела, припадника ниже класе, утицало на Пинтерово представљање Херстовог софистицираног света у очима Спунера који: „voajerskim uvažavanjem tih ugodnosti prikriva svoju ljubomoru na njihova vlasnika” (Alfirević 2017: 155). С друге стране, Фостер и Бригс, представници нижег сталежа, окрутни су, вербално насилни и

фриволни. Фостер нескривеним вербалним насиљем покушава да Спунеру стави до знања да му није место у Херстовој кући, те да сместа мора отићи:

FOSTER: (*Spooner-u*) Slušaj. Nikakvih svinjarija. Kopčaš? Ti si ovaj put natrapao na bogatog i moćnog čovjeka. Nisi ti na to navikao, stari. Kako da ti to objasnim? To je drugi društveni rang. To je drugo polje operacija. Ovo je svijet svile...
BRIGGS: Nije to makar šta (Pinter 1982: 256–257).

Спунер жели да се зближи са Херстом како би оживео његову интуицију и навео да се тргне из стања парализе, али Бригс и Фостер прекидају разговор и не допуштају им да остваре блискост, муче их вербалним насиљем, а напослетку и физичким када изведу Херста из собе на крају првог чина. Они су Херстови помоћници на његовом путу у заборав.

Примећује се Бекетов утицај, тачније његове драме *Крај партије*, јер је у обе у средишту радње старији мушкарац на крају живота. Као што је Хам под надзором Клова, тако ће и Херст остати у ничијој земљи под будним оком Фостера и Бригса. Разлика је што је Бекетова земља постнуклеарна, пуста и огољена, док је код Пинтера утемељена у стварности савременог Лондона, који је, како писац показује подједнако претећи и немилосрдан.

Херста и Спунера можемо сагледати и као отелотворења пишчевих највећих страхова. Херст је имућан, познат писац, али с друге стране, само још један производ на покретној траци књижевне индустрије. А Спунер, иако је слободњак, иако води несвакидашњи начин живота и спремно се супротставља моралним и културним нормама и очекивањима, не успева да се истакне у интелектуланим круговима, те живи на маргини књижевног света. Према мишљењу Ације Алфиревић (Alfirević 2017: 152) ово је „најинтимнија” Пинтерова драма, јер се писац супротставља самом себи: славном аутору под теретом богатства стеченим књижевним радом и заточенику у раскошној кући који и даље трага за истином.

Као и у свим драмским текстовима, Пинтер успева да из најдубљих личних страхова дотакне универзална питања људске природе. Спунер постаје Херстов алтер-его, његова савест и подсетник на живот пре него што је постао познат. Херст је арогантан и покушава окрутним речима да се одбрани од Спунера кога је, иронично, сам позвао у своју кућу, јер је у њему видео слику себе из прошлости.

Издаја

Драма *Издаја* још један је у низу Пинтерових текстова заснованих на догађајима из његовог живота. Ни за један његов драмски комад не можемо рећи да је аутобиографски, али неумитно сви одражавају пишчеве страхове, стрепњу и забринутост.⁵¹ Како је *Издаја* први пут изведена 1978. године, након што се Пинтер развео од Вивијен Мерчант, многи су сматрали да је заснована управо на овом догађају, што је писац демантовао у разговору са Мел Гасоом: „Веома ми је драго што сте ми поставили то питање, јер ћу вам рећи да је то сасвим неповезано” (према: Billington 2007: 257). Билингтон наводи да се драма *Издаја* заснива на љубавној вези коју је Пинтер имао са истакнутом новинарком и ТВ водитељком Џоан Бејквел у периоду између 1962. и 1969. године, много пре његове везе са Антонијом Фрејзер⁵² (в. исто).

Комад прати обрнут хронолошки редослед којим писац преиспитује мушко-женске односе, као и оне међу супружницима, а питање издаје је сложено. Овакав наратив је попут обдукције ликова који никада нису били потпуно живи. „Уместо да трпе паклену ватру и проклетство“, пише један критичар⁵³, „ликови се једноставно распадају, њихови лични односи

⁵¹Већ смо говорили да је, на пример, драма *Настојник* заснована на стварним личностима.

⁵²Његовом другом супругом.

⁵³Из часописа *Wall Street Journal*, број 41 из 1980. године.

се распадају.“ Гледаоци постају сведоци читавог низа издаја: брачне, поверења љубавника, мушког пријатељства, књижевног остварења. Писац их истражује кроз седмогодишњу везу Џерија, књижевног агента и његове љубавнице Еме, супруге Џеријевог најбољег пријатеља. Џери је издао Роберта и супругу која се не појављује на сцени, а која га, с друге стране, можда вара са породичним доктором. Ема је издала супруга Роберта, али и љубавника Џерија, јер му није рекла да Роберт одавно зна за њихову превару; Роберт је такође прељубник, те је издао Ему, а Џерија тако што му није рекао да зна за љубавни однос између њега и Еме.

Међутим, само површно се преиспитују односи у љубавном троуглу, јер се између редова намеће питање самоиздаје младалчких тежњи и жеља. Џери и Роберт су као студенти били издавачи часописа поезије. Џери је некада писао о Форду Мадоксу Форду, Роберт о Јејтсу. Џери је разочаран, јер је завршио као агент неталентованим писцима; Роберт, успешни издавач, признаје да истински мрзи цео посао промоције и продаје модерне прозне књижевности. Они нису паразити модерног друштва већ симболи оних који су издали своје животне идеале ради материјалног богатства.

У драми је жена, Ема – та која успева да се избори с густом мрежом превара и издаја, те да и овде вербалним насиљем уништи два мушкарца. Као и у претходно анализираним драмама, Пинтер показује жену чврсто одлучну да истраје и преживи у испразном и окрутном свету. Прва сцена се одиграва у крчми где се састају Ема и Џери, две године након свршетка њихове љубавне везе. Успешну Ему одликује самоконтрола и емоционална уздржаност у поређењу с несигурним Џеријем који у приповедању о прошлости налази жељу за животом. Она води познату галерију и тајно се виђа с Џеријевим клијентом Кесијем и аутором књиге коју је њен муж издао. У првој сцени говори Џерију: „Размишљала сам о теби пре неки дан” (Pinter 1996d: 4) и открива да ју је пут у Килбурн подсетио на време проведено с њим. С друге стране, на њено питање да ли мисли на њу, Џери два пута изговара и други пут наглашено: „Не морам да помислим на тебе” (исто: 9), што упућује на то да он свакодневно чезне за њом.

Ема се присећа и уводи један од главних мотива – тренутак када је Џери бацио њену кћерку Шарлот у ваздух и ухватио је. Ово постаје симбол чисте, непоновљиве среће. Џери се сећа онога што је осетио у том за њега, блаженом моменту, док се Емина вербална агресија састоји у шкртом и јасном опису:

ЏЕРИ: Да, сви су били ту тај дан, стајали около, твој муж, моја жена, сва деца, сећам се.

ЕМА: Ког дана?

ЏЕРИ: Кад сам је бацио. Било је то у твојој кухињи.

ЕМА: Било је то у твојој кухињи. (*Тишина*).

(Исто: 11–12)

Емино сећање је прецизније, а њен карактер чвршћи од Џеријевог, међутим, Пинтер је не приказује као неког ко не испољава осећања – и даље је ужаснута и повређена, јер је претходно вече сазнала да јој је муж већ дуже време неверан. Ипак она користи вербалну агресију, а наивни и безнадежни Џери је жртва њене лажи да је Роберту рекла за њихову љубавну аферу претходне ноћи (а, у ствари, му је рекла пре неколико година). Њена окрутност огледа се и у трећој сцени када постаје јасно да Џери не може да прихвати да је њихова тајна веза окончана. Ема описује стан где су се састајали као место „за јебање” (исто: 44), а он је исправља: „Не, за вољење” (исто). Она хладнокрвно коментарише да је од тога мало остало, док је Џери упоран у самообмани: „Не сматрам да не волимо једно друго” (исто).

У сцени у којој су Ема и Роберт на одмору у Венецији, она седи на кревету, Роберт гледа кроз прозор, разговарају о сутрашњем путу у Торчело и књизи коју Ема чита. Роберт полако усмерава разговор ка одласку у пошту приликом којег је преузео писмо за њу. Његова подругљивост открива емотивну кризу када говори како су писмо понудили њему „за кога су с подсмехом сматрали да је твој муж” (исто: 65) Препознаје да је рукопис Џеријев, а Ема одсечно признаје: „Љубавници смо” (исто: 69). Роберт одговара: „Ах. Да. Помислио сам да је

тако нешто, нешто тако у питању” (исто). И када Ема каже да та превара траје већ пет година, у његовом наглашеном одговору: „*Пет година?*” (исто: 71) препознајемо неверицу, презир, бол. Ема наставља да буде окрутна и уверева га да је њихов син Нед зачет док је Џери био на путу у Америци.

РОБЕРТ: Да ли ти је писао из Америке?

ЕМА: Наравно. И ја сам њему.

РОБЕРТ: Да ли си му рекла да је Нед зачет?

ЕМА: Не у писму.

РОБЕРТ: Али када си му рекла, да ли је био срећан што сам ја отац?

(Пауза)

Увек ми се свиђао Џери. Искрено, увек ми се више свиђао од тебе. Можда би требало да сам имао везу с њим.

(Тишина)

Кажи ми, радујеш ли се нашем путу у Торчело? (Исто: 72–73)

Ема је снажан лик који контролише сваку ситуацију.

У тренутку када Роберт затиче Ему и Џерија саме у соби, Џери вешто скрива истину:

ЏЕРИ: Како си ти мој најбољи и најстарији пријатељ, и у датом тренутку, мој домаћин, одлучио сам да искористим прилику да кажем твојој жени колико је лепа.

РОБЕРТ: У реду.

ЏЕРИ: У реду је . . . суочити се с чињеницама . . . и показати знак, без срама, знак непомућеног дивљења, што није забрањено.

РОБЕРТ: Апсолутно.

[. . .]

ЏЕРИ: Говорим као твој најстарији пријатељ. Твој кум.

РОБЕРТ: Јеси, заправо.

(Потапање ЏЕРИЈА по рамену, кратко, окреће се, напушта собу.)

ЕМА иде ка вратима. ЏЕРИ јој зграби руку. Она се зауставља. Стоје непомишно и гледају се)

(Исто: 116–117)

Ема издаје Џерија и Роберта, али ова сцена је и знак њеног ослобођења и независности. Писац не даје морални коментар већ показује ослобођење једне жене из стега света у коме су мушкарци моћнији и доминантнији. Сложеност ове драме, између осталог, огледа се у томе да је Ема негативан јунак. Ми, као публика, саучествујемо са појединим негативним јунацима, ако је разлог наше симпатије хумане природе (в. Милошевић 1990). Кроз релацију између Еме и њених *жртва* најпотпуније се изражава трагична неминовност избора која уједно значи и неминовност извесне једностраности у хуманом погледу. Гледаоци Ему могу сагледати у негативном светлу и запитати се како је могуће да хладнокрвно наставља да вара мужа, иако зна да је он сазнао да га вара; а опет њен тријумф и надмоћ над архетипски снажним мушкарцима одушевљава. Дејвид Џонс, режисер филма по тексту ове драме изјавио је да Пинтер „пише о несигурним мушкарацима када су суочени с овом великом енигмом, овом узбудљивом енигмом, овом можда рушилачком енигмом по имену жена. Оно што је добро у вези с Харолдом је што не пише о нежним, младим дамама; заинтересован је само за жене које су спремне да ти се супротставе” (према: Billington 2007: 267).

У драмама *Болуцкање* и *Повратак* начин на који се женски ликови односе према мушким подсећа на ритуале богиње плодности из Фрејзерове *Златне гране*. Прототип ових богиња је Дијана у гају Неми, која се мора сјединити с новим богом/краљем/свештеником када он победи старог, баш као што пролеће мора сменити зиму. У драми *Издаја* гледаоци не виде раскошну летњу поставку као у драми *Болуцкање*, у којој Флора узима новог партнера који ће разумети и хранити башту са којом њен стари партнер више није могао да се повеже. У *Издаји* нема ни избора као у драми *Повратак*, у којој Рут одбацује супруга и присваја његову

породицу, бира живот у енглеској џунгли спрам смрти у америчкој пустињи. Ипак, битка у комаду *Издаја* је с циљем обнове, а вербално насиље можемо открити док делује испод наизглед лежерне игре издаја у којој су ликови тобоже ангажовани.

У књизи *О сексуалној теорији: Тотем и табу*, Фројд је изнео теорију да је у основи ритуала умирања бога/краља/свештеника Џејмса Фрејзера у *Златној грани* исти едипални сукоб за који је сматрао да је у средишту цивилизације. Фрејзеров млади краљ/свештеник/бог борио се са старим краљем/свештеником да би се сјединио са Дијаном, богињом гаја Неми, не да би обновио усеве, према речима Фројда (исто), већ да би заузео место свог оца као владара и супруга своје мајке (в. Freud 1960: 193–196). Низ издаја у подтекстуалним ритуалима у комаду *Издаја* симболизује обичаје нашег доба, али такође одражава амбивалентност унутар породице која породицу временом раздваја, али и парадоксално обећава њено трајање.

Чини се да је Пинтер након драме *Стара времена* где је главни лик немоћни, и неуспешни средовечни уметник/режисер – Дили и комада *Ничија земља* (1975) са слабашним, старим песницима/уметницима, Херстом и Спунером прешао у бекетовски кутак из којег ниједан уметник није могао изаћи и захтевати краљевство и сједињење са Дијаном, који су неопходни за ритуалну обнову, а која је одувек једна од главних пишчевих брига.

Драма *Издаја* се, упркос Пинтеровој тврдњи да је реч о пријатељству два мушка лика усредсређује на Ему, колико и на мушкарце у њеном животу. Издаја није, како Бен-Зви (Ben-Zvi 1980: 234) тврди, прва Пинтерова драма која приказује „женску потрагу за смислом“. Попут Рут у драми *Повратак*, Ема, наизглед лаког морала, тражи дом који сматра да не може наћи ни са Робертом ни са Џеријем. Ема, а не њен супруг или бивши љубавник, она се променила. Промену видимо у кретању представе обрнутим хронолошким током и по Емином одевању: „Два мушкараца остају непромењена, она [Ема] се креће кроз модне трендове и стилове: од дугачке сукње и професионалне одеће до кратких мини хаљина, баш као што се хронолошки креће од традиционалне слике жене, каријере и на крају развода“ (исто: 235). Ова промена одваја Ему од традиционалне породице, попут Кесија који одлази из дома зарад остварења каријере. Она ствара аутентичну породицу и дом. Кеси је Џеријев дечак, а преко Џерија и Робертов дечак. Нови троугао, рађа се из старог и још увек је едипалне природе, али то је троугао који ће тестирати аутентичност Емине и/или Кесијеве промене. „Променила сам се. Или се његов рад променио“ (Pinter 1996d: 16).

Ема је ово рекла Џерију кад ју је подсетио да јој се у почетку није свидео Кесијев рад. Жирар сугерише да је естетика одвојена од жеље и да се више бави изражавањем него поседовањем. У складу с овим, кретање ка изражајном уметнику је кретање ка слободи (Girard 1976: 34). Постоји, дакле, живот после смрти; у једном смислу, како Ема каже Џерију, „све је готово“ (Pinter 1996d: 22), а у другом смислу – све тек почиње.

Како се одвија драмска радња публика непрестано поново преиспитује природу жртвовања. Гаци тврди да ћемо можда све до последње сцене Џерија сматрати највећом жртвом, Роберта најмањом, јер Џери најмање зна, а Роберт највише о томе шта се догађа. Последња сцена, међутим, тврди Гаци, приморава нас да преиспитамо овај суд, јер у њему видимо ликове који сасвим самосвесно играју своје улоге у класичном едипалном троуглу. Према фројдовској интерпретацији, Роберт постаје главна жртва, јер Џери издаје њихову заједничку мушкост допуштајући себи да буде завистан од Емине љубави (в. Gazzì 1981). Неки критичари, подсећа Адлер, виде Пинтерове мушкарце као зависне жртве негативних јунакиња, као што је Ема. Адлер не дели ово гледиште, не само да брани жене у Пинтеровим драмама, већ и мушкарце, који, како он сугерише, често стоје по страни, они су кривци. Жене према његовом мишљењу имају оправдану потребу да владају, како би повратиле целовитост личности. Адлерова тврдња да се Пинтерови женски ликови често обнављају на мушки рачун – неоспорна је (в. Adler 1981). Ема, није само главна жртва драме, она је и једина победница. Изузета од мушкараца који се према њој понашају као према предмету, Ема успева да се ослободи ропства троугла у ком се налази, сахрани прошлост и сједини се са Кесијем.

Ако се Ема пребацила од издавача преко агента до уметника, зашто би нас писац вратио да проникнемо у прве две везе? Одговор је, наравно, да ново можемо разумети само у смислу

старог. Прву сцену у којој Ема сахрањује своју прошлост у потпуности разумемо само кроз схватање природе прошлости која треба да буде сахрањена. На концу драме долазимо до закључка да с обзиром на то да је њено место у троуглу зависило од супарништва Роберта и Џерија, Ема може завршити с Џеријем тек кад заврши са Робертом; и можемо у потпуности разумети њену потребу да се ослободи обојице. Зашто нас, међутим, Пинтер оставља у прошлости на крају драме, уместо да нас врати у садашњост, као што је то случај у већини драма које се баве утицајем прошлости на садашњост. Зашто се садашњост не преиспитује у светлу онога што је јунакиња открила?

Пинтер нас враћа у прошлост, али не да би нам показао како јунаци трагају за истином попут Едипа, нити су прошли догађаји обојени траумама ликова као у драми *Смрт трговачког путника*, нити је сећање на прошлост главно оружје као у, на пример, комадима *Стара времена* и *Ничија земља*. Пинтер нас у комаду *Издаја* враћа кроз време и оставља нас на почетку створеног троугла, како бисмо могли у потпуности да разумемо Емино искуство и мотиве за вербално насиље.

Колекција

Радња драме *Колекција* догађа се у кућама два љубавна пара и на улици, а сцена је према дидаскалијама подељена на три дела. Куће се налазе у Челсију и Белгравији, престижним деловима Лондона. Ликови су пословни људи из модне индустрије. Успешни су и имућни, а вербално насиље и претње су им основа разговора. Драма је подељена на кратке сцене и у првој касно у ноћ звони телефон у Харијевом и Биловом стану. Хари се јавља на телефон, а глас с друге стране инсистира да разговара са Билом. Хари бесно и окрутно одбија да га пробуди и спушта слушалицу.

У следећем призору брачни пар Стела и Џејмс причају о активностима за тај дан, а у исто време на другом делу позорнице Бил и Хари воде сличну дискусију, а затим Хари говори:

ХАРИ: Диван живот водиш. (*Пауза.*) Знаш ли да ти је неки манијак телефонирао синоћ?
БИЛ *га гледа*. Само што сам дошао. Четири сата. Ушао на врата кад оно телефон звони (Pinter 1996b: 112).

Бил објашњава да нема ни идеју ко га је то звао. Телефон опет звони, јавља се и сада је на вези Џејмс, који инсистира да Бил одмах дође. Овај излази, те Хари прима Џејмса који очајнички тражи Била. Џејмс у следећој сцени успева да се види с њим. Бил тада користи вербалну агресију и оптужује га да је улез, али Џејмс му подједнако окрутно одговара:

БИЛ: Ниси мој гост, ти си улез. Шта могу да урадим за тебе?
ЏЕЈМС: Не смета ти да седнем?
БИЛ: Да, смета ми.
ЏЕЈМС: Прећи ћеш преко тога (Исто: 117).

Џејмс у стилу претходних Пинтерових испитивача поставља питања Билу у вези са догађајима од прошле недеље. Жели да зна где је био и са ким. Оптужује га да је на модној конференцији у Лидсу био у истом хотелу у којем је одсела његова супруга и да је спавао са њом, као и да му је све сама признала. Бил испрва пориче да се било шта из Џејмсове, односно Стелине приче одиграло у стварности.

БИЛ: Нисам био ни близу Лидса прошле недеље, старо момче. Ни близу твоје супруге такође, прилично сам сигуран у то. Осим тога, ја... просто не радим такве ствари. Нисам такав.
Пауза. Ни у сну. Па верујем да то затвара тему, зар не? (Исто: 119)

Иако је порекао да је уопште био у Лидсу, у наставку разговора преокреће причу:

ЏЕЈМС: Знао си да је удата...зашто си мислио да је неопходно... да то урадиш?

БИЛ: Мора да је и она знала да је удата. Зашто је она мислила да је неопходно ... да то уради? (Исто: 120)

Када Џејмс инсистира да Бил каже истину, Бил опет мења исказ:

Ох добро. Говорим ти само зато што сам потпуно сморен. ... Истина..... је да се никад није десило...то што си испричао, узгред речено. Нисам знао да је удата. Никад ми није рекла. Ни реч. Али ништа од тога...се није десило, уверавам те. Све што се догодило је..... Био си у праву, заправо, да смо ишли лифтом....ми смо...изашли из лифта, и онда је одједном била у мом наручју. Заиста не мојом кривицом, није ми било ни на крај памети, највеће изненађење у мом животу, мора да сам јој се страшно допао одједном, не знам...али ја...ја је нисам одбио. Него, само смо се мало љубили, само неколико минута, поред лифта, никог није било, и то је било то – она је отишла у своју собу.

.....

ЏЕЈМС: И онда си око поноћи отишао до њеног купатила где сте купали.....

БИЛ: Јесам ли?

.....

ЏЕЈМС: Онда сам ја позвао телефоном.

.....Није могла много тога да каже. Ти си седео на кревету, до ње.

Тишина.

БИЛ: Нисам седео. Лежао (Исто: 124–125).

Џејмс је узнемирен и збуњен, враћа се кући и испитује супругу Стелу о детаљима догађаја које је чуо од Била. За то време Хари жели да сазна шта се догађа, те телефонира Стели, а затим је посећује без најаве и сада он постаје улез. Поставља јој питања о Билу, али она тврди да га не познаје и да је само чула да је модни креатор. Он затим говори о Билу: „Пронашао сам га у сиротињској четврти, знате, случајно. Само сам се затекао у сиротињској четврти и ту је био он. Одмах сам схватио да је талентован. Дао сам му кров над главом, дао сам му посао, баш му се посрећило. Блиски смо пријатељи годинама” (исто: 135).

Жали се да Џејмс узнемирава Била и добија одговор: „мој супруг је одједном измаштао ту невероватну причу, без икаквог разлога” (исто: 136). Када се врати у свој дом, затиче Џејмса и Била у дневној соби. Они су извели двобој ножем који је Џејмс бацио ка Билу, а он се одбранио тако што је испружио руку да заштити лице. Апсурдност догађаја крунише следећи приказ, у којем је Хари учтив према Џејмсу и нуди му пиће. Наздрављају и Хари их обавештава да је био код Стеле која му је признала да је измислила да познаје Била. Џејмс се извињава што је ранио Била и забринут је:

Зар није чудно што си ти потврдио целу њену причу?

БИЛ: Забављало ме је.

ЏЕЈМС: Ох?

БИЛ: Да. Забављао си ме. Желео си да потврдим, Забавило ме је што јесам (исто: 142).

Након паузе Хари је вербално насилан:

Бил је момак из сиротињске четврти, видите, он има сиротињски смисао за хумор. Зато га никад не водим са собом на забаве. Зато што има сиротињски мозак. Немам ништа против сиротињских мозгова *per se*, разумете, баш ништа. Постоји одређена врста сиротињског мозга, сиротињског мозга који је савршено добар у сиротињској четврти, али кад ова врста сиротињског мозга изађе из сиротињске четврти, она понекад траје, видите, убуђави све. Такав је Бил (исто: 143).

Из говора који се наставља видимо да је Хари бесан и да постоји могућност да ће завршити везу са Билом. Напоследку Бил жели да каже истину и бојажљиво и сломљено успева да изусти:

Никад је нисам додирнуо....седели смо.....у лобију, на двоседу.....два сата....причали....причали смо о томе....нисмо.....се померили из лобија.....ниједном нисмо отишли до њене собе....само причали....о томе шта бисмо урадили.....ако бисмо отишли у њену собу....два сата....ниједном се нисмо додирнули.....само смо причали о томе....

Дуга тишина (Исто: 144–145).

Драма се завршава Џејмсовим питањем да ли је то истина.

Од самог почетка, драму испуњава тајанственост и несигурност ликова у истинитост догађаја. Карактеристично за писца, није нам јасно ко је жртва, односно насилник и чини се да се у том погледу улоге непрестано смењују. Једино Стела и Бил заиста знају шта се одиграло у стварности, али догађаје препричавају у складу с оним што им одговара у датом тренутку. Наслов драме указује на модну колекцију, али према Ацији Алфиревић и на збирку прича, јер се може закључити да је реч *колекција* део синтагме *collected stories* (в. Alfirević 2017). Пинтер наставља да истражује променљивост сећања и начине манипулација догађајима из прошлости, при чему је вербално насиље тактика за успешно изврдавање истине. Овом драмом писац освешћује публику да сигурне закључке не сме и не може да изводи на основу исказа којима смо свакодневно окружени. Писац нам овим комадом поручује оно што је Петровић закључио, а то је да, ако не схватимо шта се заиста догађа, не можемо да видимо ни где смо сами. Обрато је такође истина: ако не спознамо себе никад нећемо схватити о чему је реч (в. Петровић 2009).

Писац показује свет пренасељен опсенама и заблудама. Јунаци Пинтерових драма живе у свету исушеног сећања, а Пинтер трага за повезаношћу, смислом и истином. Што је реч удаљенија од животних ситуација – покорније ћемо јој служити. Склоп се држи на мртвим појмовима и блокираним значењима, а оно што се види јесу далеки одсеви погрешних претпоставки, опсесија и произвољности којима се слепо робује. Невезан и сиров говор из стварног живота, са прекидима, поклапањима, колебањима и понављањима, разговор без правца, смањује наше интересовање, сем ако не крије значајне ствари у безначајностима, верује Стајен (в. Stajen 1970). Пинтер ставља јак нагласак више на односе између личности него на саме личности. Отуда се догађаји као такви губе у позадини драме, а пред нама остаје само њихов утицај на односе између личности.

Писац још једном успева да изненади и узнемири публику, јер, поред тога што не даје ни наговештај онога што је истина, сасвим природно и без предрасуда на сцени показује хомосексуални пар, што је у време када је драма први пут изведена био крајње неочекиван и неконвенционалан поступак. Ликови од самог почетка трагају за тачним одговорима на питања. На крају једино до чега долазе су несигурност и неизвесност, јер борба речима за потпуну контролу над партнером непрекидно траје.

Пинтер је једном приликом изјавио да у процесу писања драмских комада увек полази од људи који су се нашли у некаквој ситуацији, а не из апстрактне идеје, интересују га конкретни визуелни или вербални призори (в. Пинтер 2002: 86). На питање да ли су такве и његове политичке драме одговорио је: „Да, тако је чак и са мојим најновијим отворено политичким драмама. Ако ћете писати драму о таквим стварима, морате да имате импулс, а импулс мора доћи из одређене слике” (исто). Сматрао је да је политички театар веома битан у савременом свету, а под тим појмом мислио је на драме које се не баве измаштаним или светом фантазије, већ стварним догађајима.

Бављење политичким темама било је неизбежно, Пинтер је све више осећао потребу да се бори против неправде и гушења слобода. Након паузе од три године, написао је драмски скеч *Прецизно* и отворио ново поље у свом драмском стваралаштву отворено или изразито политичке драме. У овом скечу приказује ликове за које постоји прихватљив број мртвих у нуклеарном рату.

У тексту *Још једно пред одлазак* Пинтер се не бави искључиво исходима физичког насиља већ показује да је вербално насиље често суровије и има теже последице од физичког. Како је публика сведок само вербалне агресије, потврђује се пишчева намера да покаже последице раздвајања језика од стварности.

У драми *Забав* писац почиње од забаве у врло елегантном и скупоценом стану у неком граду. С друге стране, на улицама је потпуно другачија атмосфера. Постепено читаоцима постаје јасно да је то што се догађа на улицама чин бруталног насиља за које су одговорна управо лица из стана. Али они, природно, о томе не разговарају. Уживају у храни и музици, и веома су срећни. Пинтер нам говори да постоји свет потпуно равнодушан према војном или полицијском угњетавању које је организовано у њихово име. Вербално насиље је врло сублилно и основа је свих њихових разговора.

За драму *Пенео пепелу* Пинтер је изјавио да није о нацизму, али да јесте о призорима нацистичке Немачке (исто: 96). У овом комаду учествују два лица: мишкарац и жена. Жену прогони злочиначки свет у ком се родила. Пинтер говори да „они⁵⁴ као да су постали део њеног сопственог искуства, мада, по мом мишљењу, она их није искусила. То је цела поента драме” (исто: 95). Сlike које су се Пинтеру урезале за време Другог светског рата остале су са њим цео живот.

Комад *Горитачки језик* говори о зверском мучењу народа који жели да говори сопственим наречјем. Приказује се саслушање и вербално мучење затвореника. Пинтер је потврдио да је овај комад инспирисан ситуацијом Курда у Турској, али не говори искључиво о њима: „Линија између фикције и стварности понекад може бити нераспознатљива” (исто: 250).

Драмски скеч, *Нови светски поредак* изазива зебњу и немир, подсећа нас да нема места за неистомишљенике у односу на владајућу политику у обећаном новом светском поретку и да вербално насиље не користе неки тајнствени моћници већ су то углађени појединци који своје поступке оправдавају вишим политичким циљевима. Последња драма којом ћемо се бавити у овом раду, *Прослава*, метафора је очајног и нерећног *елитног друштва* као обележја савременог друштва.

Својим политичким комадима писац жели да покаже да оно што се назива слободним, демократским друштвом одобрава најужасније злочине, а вербалним насиљем гуши све слободе које појединац може да има. „Реч демократија почиње да смрди”, каже Пинтер (Исто: 98). Предочава нам да се вербално насиље, контролисање мисли и говора простире по целом свету и подрива људске слободе до поражавајућег степена.

⁵⁴Злочини нацистичке Немачке.

Почетком осамдесетих година двадесетог века Пинтер се нашао у креативном застоју, што је била последица све учесталијег размишљања о неправди, лажима државних званичника и масовном затварању очију пред људским правима. Сумња у исправност ауторитарних режима широм света утицала је на његова дела, можемо слободно рећи, од прве једночинке *Соба*. Са само дванаест година одрекао се породичне вере, јеврејског православља, био је члан тинејџерске групе у којој нико од припадника „није узимао здраво за готово било какво дато стање ствари или систем мишљења” (Billington 2007: 286), жустро се противио ратовима, а касније је ризиковао да оде у затвор са осаманаест година, јер се позвао на приговор савести и одбио да се придружи Националној служби британске војске. Стога није чудно што је у средишту већ ране фазе његовог драмског стваралаштва сукобљена свест поједница са претећом природом ауторитарних групација. У разговору са Билингтоном, чувеним критичарем и биографом, 1995. године говори да су „*Лифт за кухињу, Рођендан и Стакленик* нешто што се једино може описати као политичко” (исто: 287).

Пинтеров непогрешив осећај за политичка дешавања обликовала је његова немирна савест, мрежа пријатеља из различитих сфера и неизбежан утицај јавних дешавања, што је довело до стварања такозваних *политичких драма*. У њима још директније и снажније успева да уздрма читаочева морална расуђивања и укаже на замке вербалног насиља. Вербална агресија у политичким драмским комадима у вези је са бирократским еуфемизмима (скеч *Прецизно*), кршењем људских права (драма *Још једно пред одлазак*), угњетавањем националних мањина (драма *Горштакчи језик*), учествовањем цивила, односни имућнијих чланова друштва у насиљу државног врха (драма *Време забаве*).

Пинтерова друга супруга Антонија Фрејзер у разговору са Билингтоном изјавила је да на пишчева политичка мишљења и активности није утицала искључиво једна идолошка или партијска структура, и то је управо оно што се види у његовом целокупном драмском стваралаштву.

Рекла бих пре да је то срџба према друштвеној неправди; против било које неправде или тираније. Зашто он не протестује против Кине, на пример, кад већ то ради против Сједињених Држава? Сматрам да је то зато што види да се Кина праведно посматра као сурови тиранин, док, с друге стране, затварамо очи пред спољном политиком САД-а; управо овакава неправда је разбеснела Харолда [. . .] Харолд неће порећи суровост Кубанаца према хомосексуалцима или псцима. Али мислим да га је неправедна блокада Американаца разљутила. Исто тако његова мишљења о Турској произилазе из чињенице да се претварамо да је то лепа туристичка земља и чланица НАТО-а, те занемарујемо угњетавање унутар те земље....Верујем да Харолд тврди да је предивно бити писац чије се драме изводе широм света, али, с друге стране, то са собом носи одговорност преиспитивања природе одређених режима (исто: 288).

Заокупљеност политичким темама више није била само опција, Пинтер је све више осећао потребу да се активно бори против неправде и кршења људских права. Након паузе од три године, почетак новог поглавља у његовом драмском стваралаштву, почетак писања отворено-политичких текстова обележиће драмски скеч *Прецизно* написан за антинуклеарни шоу *The Big One* (в. исто: 291). *Прецизно*, предстаља својеврсну пропаганду – промовише живот и истражује какав то начин размишљања доводи до тога да постоји прихватљив број мртвих

након нуклеарног напада.⁵⁵ У драми, државни званичници⁵⁶ Стивен и Роџер састају се изван канцеларије на необавезном састанку и уз пиће разговарају о нуклеарном рату⁵⁷

СТИВЕН: Мислим, говорили смо то изнова и изнова, зар не?

РОЏЕР: Наравно да јесмо.

СТИВЕН: Изнова и изнова. Двадест милиона. То смо говорили. Изнова и изнова. То је бројка потврђена чињеницама. Урадили смо домаћи. Двадесет милиона је чињеница. Када људи буду рекли тридесет, рећи ћу ти шта они раде – изврћу чињенице.

РОЏЕР: Скандалозно (Pinter 1996d: 215).

Стивен је нервозан и узнемиран, јер се, наводно, пажљиво израчунат број мртвих ставља на проверу. А када Роџер каже да неки говоре о цифри од седамдесет милиона, Стивен више не може да издржи и вербално је насилан:

СТИВЕН: Видиш оно што чини целу ову ствар двоструко одвратном то је што нас становници ове земље подржавају. Спремни су да крену с нама на основу двадесет милиона. Савршено су срећни. И с чиме их суочавају ти ниткови? Намерно покушавају да подрију и поткопају њихову сигурност. И њихову веру (Исто 218–219).

Роџер безуспешно покушава да убеди Стивена да повећа број у извештајима:

РОЏЕР: Двадест милиона мртвих, прецизно?

СТИВЕН: Прецизно (Исто: 219).

У антинуклеарном комаду очекивали бисмо бесне протестанте. Међутим, Пинтер преусмерава побуну и огорченост на државне службенике када им се математички прорачуни доведу у питање:⁵⁸ „Предложићу да их обесе, вуку и рашчерече” (исто: 218). Пинтер нас освешћује да је некада непојмљив нуклеарни рат сада врло изванредан и да има оних који рационално прихватају његове последице, а језик, односно вербално насиље, вешто користе како би маскирали истину.

У сличном светлу наставља да развија тему у драми *Још једно пред одлазак*. У овој једночинки писац је пронашао начин да повеже драму и политику – пише је као одговор на тадашња дешавања у Турској: све веће вербално и физичко насиље над писцима, интелектуалцима и националним мањинама.

Место радње ове кратке драме је затвор или казнена установа. Међутим, Пинтер не наводи која земља је у питању, нити владајући режим, те упућује да се такав вид насиља могао десити било где. Николас, државни званичник, испитује чланове породице појединачно, Виктора, Џилу и њиховог седмогодишњег сина Никија. Николас је отелотворење државне моћи и током радње сазнајемо да мучи и на крају осакати Виктора, силује Џилу и убије Никија. Но, Пинтер у овој драми не истражује оно што сви знамо – да је сурова диктатура погрешна, већ успева да допре до ума човека који је, с једне стране, испитивач, мучитељ и насилник, али, с друге стране, истински верује у оно за шта се бори и из те вере спреман је на ужасавајуће облике вербалног и физичког насиља. Он није само зао садиста већ дела на основу веровања у државу, породицу, религију. Иронија је у томе што уништава породицу у име патријархалних

⁵⁵У време настанка скеча Велика Британија не само што је донирала огромне своте новца за производњу нуклеарне ракете *Триидент*, већ је дозволила присуство на британском тлу америчких летелица које су носиле ракете са бојевим главама велике разорне моћи.

⁵⁶У тексту закључујемо да су из државног врха, попут званичника из Министарства одбране, чланова владе и слично.

⁵⁷Ниједном директно не помињу нуклеарни рат, али је из контекста врло јасно да је реч о њему.

⁵⁸Присетимо се драма *Рођендан* и *Стакленик* – они који показују моћ и ауторитет су најнесигурнији.

вредности. „Верујем да ово пресликава, како знате, ситуације широм света, под једним или другим небом, сада, као и пре, или у сваком раздобљу. Питање шта је исправан повод” (према: Billington 2007: 294).

Иако на први поглед самоуверен, очајно тражи оправдање својих поступака код оних које мучи. На самом почетку драме, тражи да му доведу затвореника. Виктор улази у собу, одећа му је поцепана, пун је модрица. Николас му наређује да седне па устане, јер жели одмах да покаже своју надмоћ. Затим омаловажава Викторову мушкост у сваком смислу. Маше кажипрстом и малим прстом испред његовог лица и креће у агресиван вербални напад: „Мислиш ли да је махање прстима људима у фацу сулудо? Схватам твоју поенту. Ти си човек изузетне интелигенције. Али да ли би исто мислио да је то моја чизма – или мој пенис? (Pinter 1996d: 224). Николас не прети отворено ниједног тренутка већ се служи безазленим политичким речима и фразама, те оне у оваквом контексту добијају још злокобније значење. Непрестано ословљава Виктора *пријатељу* што је врло иронично и може се разумети као претња. Наставља да упућује на насиље и помиње Викторову кућу:

Чујем да имаш дивну кућу. Пуно књига. Неко ми је рекао да су је неки од мојих момака мало разрушили. Пишали по теписима, и тако то. Волео бих да то нису урадили. Заиста бих (Исто: 228).

Вербално насиље постаје све јаче, говори како ће посетити и Викторовог сина касније да види како је, што изазива појачан осећај нервозе код читалаца, јер његове речи сугеришу физичко насиље. Николас ће потом навестити смрт која ће се десити:

Спреман сам да будем искрен, као што би прави пријатељ требало да буде. Волим смрт. А ти? *Пауза*. А ти? Да ли волиш смрт? Не нужно сопствену. Нечију. Туђу смрт. Да ли волиш туђу смрт, или макар, да ли волиш смрт других колико и ја? (Исто: 229)

Виктор не одговара, а Николас наставља у својој суровости и говори о његовој жени. Подтекст овде снажно упућује да су је војници силовали, јер мучитељ говори да су се сви заљубили у њу, а затим опет поставља питање Виктору:

Знаш онај стари виц? Да ли се јебе?
Дубоким, другачијим гласом:
Да ли се јебе!
Смеје се.
Двосмислено је наравно. Може значити да се јебе као зец или да се уопште не јебе.
Пауза.
Па, сви смо Божија створења. Чак и твоја жена.
Пауза (Исто: 230).

Затим тврди да Бог говори кроз њега, али онда постаје несигуран „Ти ме поштујеш, како разумем? У праву сам када то претпостављам? (Исто: 226) И поново: „Да ли би волео да ме боље упознаш?” (Исто) Затим: „Шта кажеш? Јесмо ли пријатељи?” (Исто: 229) и „Реци ми . . . искрено . . . да ли почињеш да ме волиш?” (Исто: 231) И напослетку: „Осећам везу, видиш, повезаност. Делим заједништво интереса. Нисам сам. Нисам сам!” (Исто: 232) Ово нису речи ментално јаке и независне особе већ слабића који се, донекле патетично, хвали везом са државним врхом и једину утеху проналази управо у држави. Док испитује Виктора, Николас се исповеда:

О Боже, дај да се исповедим, дај да се теби исповедим. Ништа ме није тако дирнуло у целом мом животу, као онда – пре неки дан, прошлог петка, ако се добро сећам – када је човек који управља овом земљом изјавио: Сви смо патриоте, сви смо као једно, сви делимо заједничко наслеђе. Осим тебе, очигледно (исто: 232).

Овде постаје јасно да је Николас попут Бена и Гаса (драма *Лифт за кухињу*) и Голдберга и Меккена (драма *Рођендан*) само послушни поданик унутар инсистуције система, што указује на његову рањивост. Наизглед драма о суровости државних званичника постаје сложено дело о намученој природи мучитеља.

Сваком наредном сценом Пинтер разоткрива психолошку сложеност привидно моћног целата. Николас завиди Виктору на свему што има и, како би повратио сигурност у себе – мора да га уништи. Одрастао без мајчинске љубави, не може да разуме везу између родитеља и детета, једино у држави види спас.⁵⁹

Николас је најсуровији према Цили, вербално је мучи, а касније и физички, због тога што је, према његовом мишљењу, издала оца, бившег војника. Испитује је како је упознала свог мужа и када она одговори да су се упознали у кући њеног оца, Николас креће у вербални напад: „Подићи такву кћерку. Каква судбина. О, јадни душе⁶⁰ да те заувек прогони овакав олош и бљувотина. Како се усуђујеш да ми говориш о оцу? Њега сам волео као да је мој отац.” (исто: 240–241). Након вређања, када јој поново постави исто питање, Цила говори да је мужа упознала на улици. Физички и психички је потпуно сломљена и није у стању да одговори на Николасово питање колико пута су је силовали. Он не одустаје, маше прстима испред њеног лица. „ЦИЛА: Не знам. НИКОЛАС: И ти себе сматраш поузданим сведоком? (исто: 243) Затим јој пребацује да није знала како да одгаји сина⁶¹ и да га она више не занима, али да ће их забављати још мало пре него што је отпусте.

У последњем призору појављује се Виктор, уредан и лепо обучен, али му је језик одсечен или озбиљно повређен.⁶² Николас га приморава да попије чашу вискија, а Виктор некако успе да изговори:

(ВИКТОР *мрмља.*)

НИКОЛАС: Шта?

(ВИКТОР *мрмља.*)

НИКОЛАС: Шта?

ВИКТОР: Мој син.

НИКОЛАС: Твој син? А, не брине за њега. Био је мало говно.

(ВИКТОР се усправља и зуре у НИКОЛАСА.

Тишина.

Мрак (исто: 247).

Намеће се питање ко има моћ у овој, последњој сцени. Николас и даље иза себе има државну машинерију, али Виктор показује непоколебљив отпор и мржњу.

Пинтер се не бави искључиво темом физичког насиља и варварског мучења током испитивања у тоталитарним режимима, већ нас насилно суочава са истином и свакодневним догађајима широм света који пролазе неопажено. Публика и читаоци су сведоци само вербалног, не и физичког насиља, што потврђује пишчеву намеру да покаже последице раздвајања језика од стварности. Пинтер не открива због чега су Виктор, Цила и Ники у затвору, те сугерише да друштво полако постаје кавез под сталном присмотром Великог брата. То значи да, ако појединац нема иста мишљења, ставове и уверења као владајући режим чека га иста судбина као Виктора. С друге стране, као што смо већ навикли, код Пинтера не постоје

⁵⁹У првој сцени поставља питање Виктору: „Да ли мислиш да сам луд? Мој мајка је мислила” (Pinter 1996d: 223). Како га је мајка одбацила, опсесивно обожава очеве.

⁶⁰Попут Хамлета када каже: „Авај, јадни душе“ (в. Shakespeare 1899).

⁶¹Ники је шутирао војнике када су им упали у кућу.

⁶²Овде можемо повући паралелу са Стенлијем из драме *Рођендан*, који се исто на крају драме након испитивања појављује уредан и у оделу, али не може да изусте ниједну реч.

коначни одговори, у његовим драмама нема разрешења, те Викторово име говори о непоколебљивости његовог духа. Писац даје наду да се индивидуа ипак може отргнути садистичким моћницима, а остаје упозорење да се пред диктатурама не сме ћутати, пред злочинима се не смеју затварати очи, мора се стати на пут свима онима који желе да вербалним и физичким насиљем наметну овај или онај режим.

Годину дана након премијерног извођења у Лондону драме *Још једно пред одлазак*, 1985. године Пинтер и Артур Милер одлазе у Турску на пет дана као представници Међународног ПЕН центра⁶³, како би показали солидарност са писцима дисидентима. Тамо су разговарали са преко стотину интелектуалаца, бивших затвореника, дипломата, политичара. Сакупили су чак две хиљаде и триста тридесет потписа писца и научника који су захтевали уважавање људских права. У Истанбулу су одржали конференцију за новинаре, да би протестовали против занемаривања људских права у Турској. Пред крај боравка присуствовали су на вечери коју је организовао амбасадор Сједињених Америчких Држава, а Пинтер више није могао да савлада бес, те је врло непријатно одбрусио уредници највеће новинске куће у Турској. Пред крај вечере Пинтер и Милер нису формално избачени, али су се повукли и отишли. Када су се укрцали на авион, сазнали су да су, заправо, протерани из земље (в. Billington 2007: 299–303). Све то говори о Пинтеровом духу неспремном да прихвати цивилизацијске аномалије и његовој борби за људска права, коју је покушавао да инспирише код других својим делима и активностима.

Док је боравио у Турској, Пинтер је из прве руке сазнао како се тамо поступа са курдском националном мањином (која је тада бројала око 15 милиона људи), те је осећао потребу да свој одговор на то уобличи онако како најбоље уме, драмским путем. Тако ће настати драма *Горитачки језик*. Пишчева драмско-политичка активност током осамдесетих година двадесетог века не значи да је одједном открио у себи потребу да се супротстави, тајанствено и двосмислено из ранијих текстова замени директним изјавама. Игре моћи одликују његово стваралаштво од самог почетка каријере као драмског писца. Међутим, временом се све више укључивао у јавну сферу, те је постао свестан окрутности и лицемерја западњачке демократије, пред чиме није могао да затвори очи, а у драмском свету је видео начин да изрази оправдан бес и утиче на јавност. У једном разговору са М. Гасоом изјавио је:

Разумем да сте заинтересовани за мене као писца. Али ја сам више заинтересован за себе као грађанина. И даље говоримо како живимо у слободним земљама, али боље би било да проклето можемо да говоримо слободно. А наша је одговорност да кажемо управо оно што мислимо. (према: Billington 2007: 303).

Пинтер је сматрао да је његова одговорност да говори непријатну истину и да протестује због стања у друштву. Сада је видео као своју дужност то да разоткрива лажи према којима дефинишемо наше животе, као и суптилно вербално насиље у дискурсу државних званичника, политичара и дипломата.

Забринуту због све веће нетолеранције, интелектуалног конформизма и недостатка политичких дебата у Великој Британији, Пинтер и Антонија Фрејзер одлучују да буду домаћини приватних дискусија на којима су се окупљали писци, углавном противници политике Маргарет Тачер⁶⁴. Ово удружење добиће назив *Друштво 20. јун* јер је први састанак одржан двадесетог јуна 1988. године, на којем је политички новинар Ентони Хауард одржао говор о све мањој активности левичара и незамисливој победи лабуриста. Уследила је дебата међу учесницима, као што су Салман Рушди, Маргарет Драбл, Дејвид Хер и другима.

⁶³ПЕН је скраћеница за међународно удружење песника, есејиста и књижевника. Више на: <https://pen-international.org/>.

⁶⁴Током мандата Маргарет Тачер, Пинтер изражава све већу забринутост за оно што је сматрао грађанском слободом – правом на слободан говор и информисаност.

Пинтерова намера никада није била да оформи протестну групу, већ је једини циљ био да се омогући дискусија на тему стања у друштву. Међутим, убрзо су новинари и фотографи почели да долазе испред његове куће за време оваквих састанака. Медији су кроз подсмех и презир извештавали о састанцима тог друштва и називали их „шампањским социјалистима”. У здравом друштву овакво приватно окупљање би се сматрало ваљаним и похвалним активностима интелектуалаца, што показује колико је Велика Британија била нетолерантна током осамдесетих година двадестог века. Убрзо је ову групу уништио публицитет (в. Billington 2007: 306–309). Иронично, управо оно што је довело до њиховог формирања – медијска унифицираност и нетолеранција према различитом мишљењу – довели су до престанка окупљања *Друштва 20. јун*.

Пинтер је свој одговор на сва ова дешавања уобличио у драми *Горштакчи језик*, премијерно изведеној 1988. године. Почео је да је пише 1985. године након посете Турској, приликом које се осведочио у насилну забрану курдског језика, а свој драмски текст је завршио под утицајем дешавања у сопственој земљи. У разговору са Мелом Гасоом изјавио је:

Према мом мишљењу, драма је о сузбијању језика и губитку слободе изражавања. Стога верујем да је релевантна како у Енглеској тако и у Турској. Велики број Курда је рекао да је ова драма дотакла њих и њихове животе. Али сматрам да такође осликава оно што се дешава у Енглеској данас – сузбијање идеја, говора и мисли (исто: 309).

У драми *Горштакчи језик* Пинтер нас суочава са чињеницом да више не постоји разлика између њих и нас: између тираније и наводно моћне западњачке демократије. Ова драма нуди суморан приказ потискивања и забрањивања мишљења која нису у складу с идеологијом владајућег режима. Такође нас подсећа да људи у себи имају порив да забране, негирају и поричу све оно што не могу да појме. Требало би истаћи да комад *Горштакчи језик* није документарна драма, већ одраз пишчевих страхова за свој народ. Кроз драму као да одјекује питање колико је потребно да постанемо недемократско друштво које тако спремно и брзо осуђујемо⁶⁵?

Драма се одвија у четири сцене, у језивом кампу или затвору. У првој сцени, испред затворског зида, Млада и Старија Жена⁶⁶ чекају испред затвора, како би посетиле супруга, односно сина. Док чекају, Наредник и Официр их вербално муче. Млада и Старија Жена чекају већ осам сати у снегу да виде Затвореника. Старију Жену је угризао пас за палац тако да овај виси као да ће отпасти, а стражарима се због тога пожали Млада Жена. Уместо да их заштити и пружи им помоћ, Официр их вређа, прети и апсурдно инсистира да му кажу како се зове пас који је угризао Старију Жену. Долази Наредник који је још окрутнији од Официра и говори:

Ваши мужеви, ваши синови, ваши очеви, ти људи које чекате да видите, вреће су гована. Они су непријатељи државе. Они су врећа гована (Pinter 1996d: 255).

Затим Официр наглашава да су они горштаци и да је њихов језик забрањен:

Сад слушајте ово. Ви сте горштаци. Је л’ ме чујете? Ваш језик је мртав. Забрањен је. Није дозвољено да говорите на вашем горштакчком језику на овом месту (исто: 255–256).

⁶⁵У време настанка драме у Британији се ограничава право осумњиченог на ћутање, ступа на снагу антихомосексуални *Члан 28*, забрањују се синдикати, врше се рације на куће новинара и уредништва ВВС телевизије, како би се уклонило све што има везе са ТВ серијом *Тајно друштво*.

⁶⁶По први пут у Пинтеровим драмама ликови немају имена него су то Млада Жена, Старија Жена, Наредник, Официр, Стражар, Затвореник, Човек с Капуљачом и Други Стражар.

Млада Жена им преда исправна документа, они јој говоре да јој је муж затворен на погрешном месту јер није горштак, али њу настављају да понижавају и вређају и напоследку је називају „јебеном интелектуалком” (исто: 257).

У другој сцени, у соби за посетиоце, Старија Жена покушава да говори са сином али је Стражар одмах прекида, јер прича недозвољеним, горштаким језиком, иако не зна ниједан други језик. Стражар телефонира, јер жели да пријави недолично понашање Затвореника, међутим једино што је Затвореник рекао је да има жену и троје деце, те нам није јасно зашто га пријављује. Тада се светла одједном затамне и гледаоци могу да чују снимљене гласове, док Старија Жена и њен син седе у тишини. Пинтер жели да покаже да тлачитељи користе језик као средство мучења, али је он такође и спас за жртву. Како ништа не чују, стражари верују да имају потпуну контролу над дешавањима, али писац сугерише да људи могу да допру једни до других ћутањем.

У трећој сцени насловљеној *Гласови у тами* Млада Жена улази на погрешна врата, а Наредник је вређа што је дошла. Када чује да је то жена Човека с Капуљачом, насрћу на њега, јер је и он у истој соби. Тада опет чујемо снимљен разговор између Младе Жене и њеног супруга, светла су затамњена, а када се соба опет потпуно осветли Човек с Капуљачом пада на под. Наредник говори Младој Жени да, ако хоће да добије информације о месту и затвореницима, може да дође уторком и пронађе особу под именом Џозеф Доукс⁶⁷. Она тада говори језиком Наредника:

Могу ли да се појебем с њим? Ако се појебем с њим, хоће ли све бити у реду?
НАРЕДНИК: Наравно. Нема проблема (Исто: 264).

Последња сцена је у соби за посетиоце где Старија Жена седи спрам сина, лице му је крваво и цело тело му дрхти. Чувар их обавештава: „А, заборавио сам да вам кажем. Променили су правила. Може да говори. Може да говори на свом језику. До даљњег” (Исто: 265). Син јој то преноси али Старија Жена не реагује. Он је моли да проговри и напоследку пада на под, тешко дише и тресе се. Долази Наредник и говори: „Погледај ово. Скренеш са свог пута да би им пружио помоћ, а они то сјебу” (исто: 267). Ово је веома саркастично и крајњи је облик вербалног насиља, јер су моћници очигледно успели у намери да забране горштаким језиком. Попут Стенлија у драми *Рођендан* након Голдберговог и Меккеновог испитивања или Виктора у драми *Још једно пред одлазак*, Старија Жена је метафорички осакаћена, више не може да говори, а немогућност говора постаје симбол уништења језика, губитка сопства, слома духа појединца и стварања послушних поданика режима.

Ово постаје драмски комад о сузбијању и забрањивању различитости у корист већине и слика друштва, у којем се било каква назнака неприклањања већини види као претња. Управо зато што Пинтер не осликава неки туђи, изолован свет, већ верно приказује свет у коме живимо говори нам да се овакви призори могу догодити било где (ако се већ не дешавају), ова, у неким тренуцима неподношљива драма добија на значају утолико што буди читаочеву свест и емоције и позива га да отвори очи и не дозволи да постане још једна жртва вербалног насиља владајуће елите.

Поред теме раздвајања језика од стварности, у наредној драми *Забава* Пинтер показује бојазан услед равнодушности друштва на зверства учињена у име реда и мира. Ово је уједно и последња драма у трилогији кратких драмских текстова на тему државне репресије. У средишту овог комада су, за разлику од претходне две драме у којима видимо мучитеље и жртве – елегантно дотерани, као у вакуму изоловани, имућни појединци, одсечени од сурове стварности спољашњег света. Писац још једном успева да уздрма наша морална расуђивања и савест, јер нам отворено, у лице говори да класа привилегованих иде руку под руку са све моћнијим државним врхом, а нашим животима све више управља материјализам и није прихватљиво реаговати на неправду и корупцију. Узевши ово у обзир, не чуди нас што су

⁶⁷Џон Доу (енгл. *John Doe*) обично се користи за назив мушкарца чији је идентитет непознат.

након премијерног извођења 1991. године критичари новина попут *Индепендент*, *Фајненшл Тајмс* и *Дејли Телеграф* још једном сачекали Пинтерову драму с презиром (в. Billington 2007: 330). Неспремни да погледају истину у очи могли су само да ређају негативне коментаре.

Место радње се, како смо већ навикли, не помиње, јер писац жели да укаже да оно што се догађа у драми није слика само једне земље, већ се дешава широм света, иако контекст снажно упућује да је у питању Лондон. Домаћин забаве, Гевин је државни званичник високог ранга⁶⁸, одговоран за побуне и блокаде на улицама, због којих неки од његових веома имућних гостију нису могли лако да прођу и стигну на време на забаву⁶⁹. Његови гости су уједно и чланови ексклузивног новог клуба, те усхићено коментаришу „фантастичне” топле пешкире, „сјајне” лазање, и „предивно” осветљење (Pinter 1996d: 283). Клуб уједно постаје и метафора за „десничарску, конзервативну политичку идеологију” (Alfirević 2017: 136). Трачаре о преварама и хавле се својим луксузним летњим одморима. Мелиса говори о тениским и пливачким клубовима из њене младости и тврди да су их затворили јер нису имали „моралну утемељеност” (Pinter 1996d: 311). „Али наш клуб, наш клуб – клуб је који је активиран, који је инспириран моралним смислом, моралном савешћу, склопом моралних вредности које су – морам да кажем – непоколебљиве, ригорозне, основне, константне” (исто).

Једино што прекида ову хармоничну атмосферу samozадовољне групе препирке су између Терија⁷⁰ и његове жене Дасти, јер она не престаје да га испитује шта се догодило са њеним несталим братом Џимијем. Тери јој прети да не поставља таква питања, а све се разјашњава на концу драме када сноп јарке светлости обасја собу и у прекидима осветљава измученог Џимија, жртву државне окрутности којој су гости забаве окренули леђа.

Претенциозни и испразни разговори галантних и префињених гостију прикривају вербалну агресију, која је најочигледнија у разговору Дасти и Терија, а Тери открива да је спреман усмртити и чланове сопствене породице, ако се усуде да сумњају у исправност државних одлука. Гевин држи говор пред крај забаве:

[. . .] Ово окупљање се приводи крају. У ствари, убрзо ћемо наставити са нормалним услугама. То је, свакако, наш циљ. Нормалне услуге. Ми, како би се рекло, инсистирамо на њима. Ми ћемо инсистирати на њима. Хоћемо. То је све што тражимо, да услуге које ова држава пружа теку нормалним, сигурним и легитимним токовима и да обичном грађанину буде дозвољено да настави да ради и ужива на миру [. . .] (исто: 313).

Поменуते „услуге” се очигледно односе на спровођење закона физичким насиљем, а оно што је за њега „нормално” у ствари је нехумано и смртоносно.

Један од ретких критичара, Ирвинг Вардл, дошао је до сржи ове драме када је изјавио за новине *Independent On Sunday* да „драма осликава регистровано безакоње у Африци и Латинској Америци из перспективе Лондона који Пинтер познаје изнутра” (према: Billington: 331). Међутим, Пинтер не говори дословно о Лондону, већ показује да је један од предуслова фашизма препознатљив у Великој Британији, а то је кратковида, имућна елита заокупљена једино собом, потпуно незаинтересована за одлуке донете у њено име. Иде и корак даље и упућује да се испод те салонске елеганције и луксуза крије вербално насиље као средство за потпуну контролу над појединцима.

У таквом контексту фраза *дневни ред* добија злокобно значење. У једном тенутку Тери ће одговорити Дасти на питање и рећи јој да Џими „није ни на чијем дневном реду” (Pinter 1996d: 296) Дасти ће му пркосно два пута одговорити да је Џими на њеном дневном реду, али

⁶⁸Што закључујемо из начина опхођења гостију према њему.

⁶⁹Мелиса коментарише: „Град је мртав. Нема никог на улицама, нема ни живе душе на видiku, осим неких ... војника. Мој возач је морао да стане на ... знате ... како то зовете? ... барикади. Морали смо да кажем ко смо ... стварно је било бедно...” (Pinter 1996d: 286). Она не жели да говори о ономе што је видела на улицама, истина је превише болна, те јој је лакше и драже да се изољује са осталима у свету повлашћених и привилегованих.

⁷⁰Који је запослен да обавља прљав посао за свог шефа.

Тери не посустаје у вербалном насиљу: „Не, не, погрешно си разумела, стара драга. Оно што си погрешно разумела, стара драга, шта си потпуно погрешно разумела, то је да ти немаш никакав дневни ред. Капираш? Немаш дневни ред” (исто: 297). Реч неутралне конотације тада постаје еуфемизам за насилну политичку радњу.

На сличан начин из разговора Шарлот и њеног бившег љубавника закључујемо да је њен муж, чија је смрт, према пищевим речима била брза и дуга, био непријатељ државе и жртва мучења, а када је Фред упозори да „остави улице нама” (исто: 307) она схвата да је и он умешан у смрт њеног мужа. Помно га гледа и поставља му питање: „Како то радиш? Која је твоја дијета? Који је твој режим? Узгред, који је твој режим?” (исто). Одједном реч „режим” попут фразе „дневни ред” има трагичан призвук.

Драма *Забава* верно приказује херметично, несмотрено друштво толико заокупљено само сопственим интересом да је потпуно незаинтересовано за грађанска права и слободу. Чланови елитног друштва уживају у клубу, а оне који прекрше правила презиру и како Тери изјављује: „шутнемо их у јаја и гурнемо низ степенице без проблема” (исто: 302). Пинтер као и у претходној драми упозорава да је морално неопростиво прихватање туђе патње и угњетавања у име реда и стабилности.

Од драмског скеча *Прецизно* па до трилогије *Још једно пред одлазак*, *Горштакчи језик* и *Забава* Пинтерова заокупљеност борбом између изолованог појединца и окрутне спољашњости добија конкретне обресе јер су сад супротстављени немоћни појединац и државни систем. Неодређена претња више не продире у свет собе, насилници и мучитељи су одавно насилно отворили врата и окупрали некада безбедан простор. Физичко насиље се не приказује, јер је од њега постало опасније вербално насиље. Голдбергова и Меккенова вербална агресија из комада *Рођендан* проширила се и инфицирала сваки део модерног друштва. Почев од вербалног злостављања Рајлија у драми *Соба*, па преко метафоричког сакаћења, односно ућуткивања Стенлија у драми *Рођендан*, Лама у драми *Стакленик*, Гаса у комаду *Лифт за кухињу*, Естона у комаду *Настојник*, Виктора у тексту *Још једно пред одлазак*, Старије Жене у тексту *Горштакчи језик*, све до немог Џимија у драми *Забава* Пинтер с теме неодређене опасности прелази на отворено политичку претњу, а језик представља као основу угњетавања и мучења. Гледаоце и читаоце суочава са групом људи нимало различитом од њих самих, упозорава нас да не затварамо очи пред вербалним насиљем и истиче важност проналажења жеље да се супротставимо таквом друштву.

Нови светски поредак

Почетак последње деценије двадесетог века обележио је Заливски рат на који Пинтер није остао имун. У овом периоду осећао је потребу да се још снажније супротстави употреби језика ради прикривања и изобличавања реалности. Знао је да мора да уради нешто по питању неправедне одлуке британске владе да депортује велики број Ирачана и Палестинаца са пребивалиштем у Великој Британији. Под претпоставком да представљају ризик за безбедност државе, прогласили су их за ратне заробљенике и није им било дозвољено да чују или виде икакве доказе. Један од њих био је Палестинац Абас Чеблак, који је у том тренутку био држављанин Велике Британије шеснаест година, борац за права Арапа, говорио против Садама Хусеина и био заговорник мирних договора у арапско-израелским размирицама. Пинтер је, поред Марина Ејмиса, Дејвида Едгара и Ијана Мекјуена протествовао због хапшења Чеблака и у писму *Индепенденту* изразио је отворено незадовољство због дискриминације и депортовања. Био је, поред наведених писаца, далеко испред британске штампе када је схватио озбиљност ситуације. Њиховом брзом реакцијом ослободили су Чеблака, указали на неправду и осигурали да се нико од ухапшених (већина ирачки дисиденти) не депортује и да се никоме од њих не суди (в. Billington 2007: 327). Све ово оповргло је широко распрострањено мишљење да су протести бескорисни и да писци не могу да се умешају у државне одлуке.

Пинтер је наставио да реагује на неправду и лицемерје, али сад и ван родне земље. Јуна 1991. године са осталим члановима *Кампање солидарност за Никарагву* захтевао је од Сједињених Држава да прихвате осуду Међународног суда правде у Хагу „нелегалног рата против Никарагве и да одговоре на захтеве за обештећење те земље”. У јулу је говорио на отварању *Кампање 500 година отпора* коју је организовало преко двадесет латино-америчких група. У септембру је протествовао зато што је Израелска влада нелегално отела Мордехаја Вануна и осудила га на осамнаест година затвора у самици, јер је разоткрио израелски нуклеарни план. Истог месеца је на *Радију 3* читао дела вишеструко хапшеног турског песника Назима Хикмета, а посебно му се свидела *песма Стање слободе* (Billington 2007: 327).

Гнушање према, наводно, светлој западној демократији изнео је у полемичком скечу и песми. Скеч *Нови светски поредак* дочекали су с презиром првенствено зато што је кратка – трајала је само осам минута (Исто). Али у тих осам минута писац говори о много тога. Приказује два уредна испитивача, официра, специјалца Деса и центлмена Лајонела, како се спремају да обраде немог човека са повезом на очима. Оно што *би могли* и *што ће* урадити – жртви је крајње језиво. Затим помињу како ће бити насилни према његовој супрузи. А онда се препиру око семантичке недоумице да ли је затвореник „дркација” или „пичка” (Pinter 1996d: 274). Дес каже Лајонелу да ће тиме што користи толико много контрадикторних термина изгубити углед у било којој групи где се воде лингвистичке дискусије. Уживају у понижавању жртве којој није дозвољено да проговори. Лајонел почиње да плаче од узбуђења и зато што се осећа тако чисто:

ДЕС: Па, у праву си. У праву си што се осећаш чисто. Знаш зашто?

ЛАЈОНЕЛ: Зашто?

ДЕС: Зато што одржаваш свет чистим за демократију.

(Гледају један другоме у очи.)

ДЕС: Руковаћу се с тобом.

(ДЕС се рукује са Лајонелом. Затим палцем показује на човека на столици.)

И тако ће он . . . (погледа у свој ручни сат). . . за око двадесет пет минута (исто: 277–278).

Последња реченица са прорачунатом прецизношћу има снажан драмски утицај. Међутим, цео драмски скеч својим ироничним тоном, треба да изазове запањеност, пометњу, да подсети да нема места за дисиденте у обећаном новом светском поретку, да вербално и физичко насиље не наноси нека мистична, туђа сила, већ је препознајемо у елегантно обученим појединцима и да се злоупотреба власти непрекидно оправдава вишим циљевима. Дес и Лајонел нас подсећају на Николаса из драме *Још једно пред одлазак* када каже жртви да „одржава свет чистим за Бога” (исто: 225). Пинтеров наум у свим отворено политичким комадима је да пољуља нашу помиреност са наводном праведном и надмоћном западном демократијом.

*Пепео пепелу*⁷¹

Неодређену нелагоду и немир најављује већ сам наслов Пинтерове драме, будући да те речи: „пепео пепелу, прах праху” изговара свештеник на сахрани када се тело полаже у гроб. У контексту ове драме оне упућује на човеков усуд: када је починио грех прогнан је из раја. Жена са бебом у наручју из Ребекиног сећања стоји незаштићена, љуби бебу и представља слику једне блажене сцене изван земаљског времена, док у позадини зраче снег и белина као симболи невиности. Подсећају нас на Богородицу и Исуса Христа, а беба као таква симболично пркоси смрти. Ребека, чије име проналазимо у *Старом завету*, у библијском

⁷¹Овом приликом измењено и допуњено, ово потпоглавље првобитно је објављено као оригинални научни рад у зборнику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу *Бебе*, књ. 2, 2019.

смислу указује на женску природу, од грешности до честитог материнства. Ребека из Пинтеровог комада симболизује трагичну судбину људског рода и његово искупљење, а њен последњи вапај за бебом јесте човеков вапај за животом под стиском смрти.

Пинтерова једночинка *Пенео пепелу*, још једна од његових драма наишла је на неодобравање и незадовољство критичара⁷² и на цензуру медија⁷³. Са репертоара Краљевског позоришта скинута је за мање од три месеца. Оваква рецепција нас не чуди јер је писац и режисер овог комада у свом целокупном драмском опусу, а посебно у изразито политичким комадима као што је овај разочаран потискивањем слободног духа појединца и непрестаним вербалним и физичким насиљем, те не преза да отворено осуђује модерна друштва бесрамно названа демократским.⁷⁴

У овој драми има много примера из његових дотадашњих комада: претећих пауза и тишина, суптилног вербалног и физичког насиља, те нас она подсећа на пишчеве комаде из шездесетих и раних седамдесетих година двадесетог века, на изражавање политичких ставова и показивање забринутости за слободу људског духа, што је присутно у текстовима осамдесетих година двадесетог века, на мотиве холокауста и смрти који су уведени драмом *Месечина* (1993). Кроз њу као да одјекује драма *Још једно пред одлазак*, јер је веза између жртве и испитивача нејасна и двосмислена, свирепост и окрутност су попут оних у комадима *Горштакчи језик* и *Време забаве*.

Међутим, драмски комад *Пенео пепелу*, први пут објављен 1996. године одликује својствен тон којим се спајају стварно и снови, конкретно и фантазмагорично. Љубавна искуства, мржња, вербално и физичко насиље у браку претапају се у слику жртава геноцида глобалних размера (в. Quigley 2001: 21). Потврђује се и да су оно пишчево лично и политичко неодвојиве категорије. Поред тога, више него било који претходни текст доприноси осећају тескобе и изазива постављање многих nelaгодних питања наговештених већ насловом речима позајмљеним из Књиге молитви коју читају верници Англиканске заједнице⁷⁵.

У први мах *Пенео пепелу* донекле нас подсећа на Пинтерове драме *Пејзаж* (1967), *Стара времена* (1970), те *Издаја* (1978), јер се на реалистичком нивоу бави захладнелим односима између мушкарца и жене. Муче их потиснуте мисли о неплодности, прогоњени су

⁷²Критичар Чарлс Спенсер је у новинама *Дејли Телеграф* (*The Daily Telegraph*) објавио осврт: „*Пенео пепелу* оставља дојам бледе имитације његових [Пинтерових] ранијих – и бољих – драма. . . Снажна је слутња да овај пут цар можда збиља не носи никакву одећу”. Критичар Џек Тинкер је поставио питање: „Колективно сећање или пре несувисла фантазија?” (према: Alfirević 2017: 19).

⁷³ У интервјуу на Универзитету у Барселони након извођења драме *Пенео пепелу* по први пут пред шпанском публиком Пинтер коментарише однос његове родне земље према слободи изражавања и тврди да „у Британији не постоји традиција поштовања уметника. . . Осим тога постоји дубоко усађена традиција подсмеха. Подсмех је оно што још увек успевају да одрже. Подсмех Енглезима врло иде од руке. Ситуација у Енглеској је збиља врло настрана. Ако покушате да говорите о стварним животним чињеницама које вас окружују, третираће вас веома непријатељски” (Пинтер 2002: 99). Истом приликом наводи да је *Група 20. јун* престала са активностима, јер су скретали пажњу „врло јасним језиком али [су] најзад посустали пред непријатељством којим [су] углавном били окружени и ствар је пропала” (Пинтер 2002: 100).

⁷⁴Пинтер коментарише драму *Пенео пепелу* и осврће се на ситуацију у друштву: „Један од окривљених елемената у нашем друштву је неудата или самохрана мајка, а има их много. Многе живе у оскудици, саме, беспомоћне, збуњене, мушкарци их третирају безобзирно и без имало интересовања за њихово добро. *Подједнако безобзирно их третира и држава*. Самохрана мајка постаје окривљена особа и социјална помоћ јој се ускраћује. Данас на улицама имамо много више просјака него што смо имали ранијих година и многе од њих су мајке са бебама. По мени то није баш демократски. Реч демократија почиње да смрди. Те ствари су, као што видите, мени на уму” (Пинтер 2002: 98).

⁷⁵„Пошто беше по вољи свемоћног Бога да у свом великом милосрђу узме к себи душу нашег драгог покојног брата, предајемо његово тело земљи; земља земљи, пепео пепелу, прах праху; у сигурној и поузданој нади у ускрснуће у вечни живот, преко нашег Господа Исуса Христа” (*The Book of Common Prayer*).

сликама беба⁷⁶ и деце⁷⁷. Тако беба постаје симбол истинске, али и недостижне среће, топлине, невиности, међутим и лишености новог живота, односно почетка.

С друге стране, ова драма постаје прича о холокаусту са описима беба истргнутих из мајчиних руку⁷⁸, возова за депортовање и концентрационих логора, потврђујући пишчеву намеру да покаже жртве политичког злостављања у овој, али и у ранијим драмама као што су *Стакленик* (1980), *Још једно пред одлазак* (1984) или *Горитачки језик* (1988). Плач тих беба као црквено звоно опомиње да је реч о мрачној страни (пале) људске природе и подсећа шта је све човек у стању да учини.

Наведени слојеви значења наизменично се смењују у драми и постају јасно уочљиви у истом тренутку попут различитих страна новчића који се окреће пред нашим очима, а затим се растачу у Пинтерове добро познате паузе и тишине. Текст драме је изразито елиптичан – не испуњава више од пола сата, док читава изведба траје сат времена: део времена испуњавају паузе, тишине и пантомима.

Пинтер се враћа соби својственој *комедијама претње*. У том малом простору сабира се и открива права природа ликова и њихови проблеми, зато она временом постаје све мрачнија. Спушта се ноћ, светлост лампе јарко сија, али не успева да осветли сцену. Радња је смештена у кући на селу, као и у драми *Стара времена*, на пример, вече је, а ликови су у својим четрдесетим – увек исто старосно доба ликова у свим пишчевим драмама о љубави и браку.

Појављују се мушкарац и жена, Девлин и Ребека, интимно су повезани, међутим Пинтер не открива природу њиховог односа, није јасно да ли су љубавници, брачни пар или жртва и испитивач. Девлин стоји, док она седи, и већ се у томе огледа његова (над)моћ. Од самог почетка, чини нам се да смо сведоци сцене у којој љубоморни средовечни мушкарац испитује супругу о њеној еротичној прошлости у уобичајеном енглеском сеоском домаћинству. Затворени су у свом приватном паклу, разговори им се своде на бескрајна сећања о грешним опсесијама. Гледаоци и читаоци остају затечени првом сценом, али баш у томе је њен значај јер се ту открива темељ ове једночинке свет бруталности, моћи и контроле, али са друге стране несигурности и нервозе.

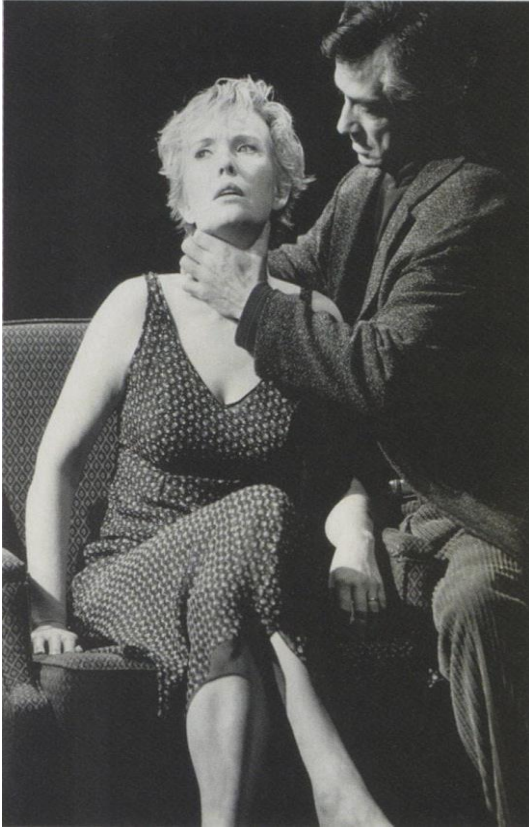
РЕБЕКА

Па . . . на пример . . . он би се надвио нада мношћем и стегао песницу. И онда би ставио своју другу шаку око мог врата и стегао га и повукао моју главу ка себи. Његова песница . . . окрзнула би моја уста. И он би рекао: 'Пољуби ми песницу'
[. . .]

⁷⁶ У драмама *Ноћ* и *Пејзаж*, на пример, Пинтер описује жене опседнуте идејама да добију дете. Жена из драме *Ноћ* замишља да чује како беба плаче у кући, док је муж разuverава да је то само њена фантазија.

⁷⁷ Девлин је опчињен гласом бебе Ребекине сестре, распитује се о њеној деци.

⁷⁸ Писац је слике за ову драму црпео из биографије Алберта Спира ауторке Гите Серени. Алберт Спир је био омиљени Хитлеров архитекта и Пинтер коментарише: „запањила ме је чињеница да је Спир организовао и био одговоран за фабрике робовског рада у нацистичкој Немачкој. . . Читање књиге покренуло је и много других асоцијација. Увек су ме прогањале слике нациста како узимају бебе шиљком бајонета и избацују из кроз прозор (Bilington 2007: 375).



Линдзи Данкан и Дејвид Стратхерн у извођењу драме *Пенео пепелу* у режији Карела Рејса 1. јула 1999. године у позоришту *Roundabout Theatre Company*. Преузето са сајта: <https://bit.ly/2JBdTUw>

Тишина.
 ДЕВЛИН
 И да ли је? Да ли је ставио руку око твог врата?
 РЕБЕКА
 О да. Ставио је. Ставио је. Задржао би је ту, веома нежно, веома нежно, тако нежно. Знаш, обожавао ме је.
 ДЕВЛИН
 Обожавао те је?
Пауза.
 Како то мислиш обожавао те је? Како то мислиш?
Пауза.
 (Pinterd 1996: 395–396).

Ако пратимо нити библијског предања, Пинтерова пажња је од почетка усмерена ка човеку и читавом људском роду. Пресудни догађај човековог пада се већ догодио, примарни грех лебди око мушкарца и жене и стичемо утисак да је у питању изгубљени Рај. Врт, слабо видљив кроз прозор постаје симбол Рајског врта. Међутим, пар се више не

налази у њему. Од њега су одвојени прозором, али и даље могу да га виде, попут Адама и Еве непосредно пре него што су истерани из Раја. Врт се једва назире до краја драмске радње, тама обузима мушкарца и жену и упркос напорима да вештачки осветле собу, таму не могу да победе.

Девлин се идентификује као љубавник из Ребекине приче, понавља сексуалне игре моћи, а оне осликавају његов фашистички и капиталистички инстинкт. Вођен таквим поривом непрестано испитује Ребеку и постаје саучесник у свету суровости и мучења.⁷⁹ Она не жели да има ништа више са њим⁸⁰ – тежи прочишћењу. Изгледа да се њих двоје не налазе у Пинтеровој Ничијој земљи,⁸¹ већ у пустој земљи. У њиховој вези остала је само прашина и подсећа нас на

⁷⁹Он јој чак не дозвољава да оловку назове „савршено недужном” (Pinter 1996d:410) и тврди: „немаш право да седиш у тој столици нити у било којој другој столици и говориш такве ствари без обзира на то да ли живиш овде или не” (Исто: 411).

⁸⁰Девлин – на енглеском (Devlin) Devil значи „ђаво”.

⁸¹Назив Пинтерове још једне изразито политичке драме из 1974. године.

Елиотову прашину из *Пусте земље*: „показаћу ти страх у прегршти прашине”⁸². Девлин затим погрешно изговара речи песме *Ниси ничија беба сада*,⁸³ па га Ребека исправља.

РЕБЕКА

Па не желим да будем твоја драга. То је последње што желим. Нисам ничија драга.

ДЕВЛИН

То је песма.

РЕБЕКА

Шта?

ДЕВЛИН

‘Нисам ничија беба сада’.

РЕБЕКА

То је ‘*Ниси ничија беба сада*’. Али свакако, нисам рекла реч беба.

Пауза (Pinter 1996d: 401–402).

Чини се да је тада дотакао Ребекину слабу тачку када је поменуо бебу. Беба о којој она не жели да прича повезана је са љубавником од пре много година (Пинтер наводи читаоце да закључе да је Ребека том приликом затруднела, јер се реч *ванбрачно* појављује на две претходне странице).

Ребека се затим опет присећа бебе (користи реч *завежљај* када прича о беби), то јест сећа се мајке која хода по залеђеном тлу усред ведре ноћи обасјане звездама са бебом у рукама. Наједном у својој причи она постаје та жена, стварајући илузију (док још увек седи у мрачној соби) да може да осети бебине откуцаје срца, али само накратко, јер су је истргли из њених руку на железничкој станици.

Поред пишевог јасног алудирања на жртве холокауста, на отимање деце из мајчиног наручја и на доживљене трауме ова слика, укључујући сцену описа мушкарца и дечака са коферима, подсећа нас на библијску причу о бегу Исусове породице у Египат. Јеховин анђео се појавио Јосифу у сну и рекао: „Устани, узми дете и његову мајку и бежи у Египат, и остани тамо док ти не кажем да се вратиш, јер ће Ирод тражити дете да га погуби” (*Јеванђеље по Матеју*. 2:13). У овој драми, старац и дечак залазе иза ћошка и нестају, док незаштићена жена остаје у позадини рањива и љуби бебу. Ова слика чисте, блажене љубави наспрам белине снега представља симбол невиности. Подсећа на Девицу Марију и њену бебу, Исуса Христа. Читаву сцену можемо сагледати и као могућност поново стеченог Раја, јер се жена искупила за првобитни грех жртвовањем и светом љубављу. Беба јасно постаје и симбол живота.

Описи праксе холокауста нас такође подсећају и на Иродов масакр недужних. Сазнавши да су га астролози изиграли, био је веома бесан, и пошто је и даље желео да убије Исуса, наредио је да се у Витлејему и околини побију сва мушка деца до две године. Ребекине последње речи праћене одјеком: „Не знам ни за једну бебу” (Pinter 1996d: 432) огледају се у стиху из *Јеванђеља по Матеју*:

Овако вели Господ: глас у Рами чу се, нарицање и плач велики;

Рахела плаче за децом својом, неће да се утеши за децом својом, јер их нема.

У овој драми женски лик представља архетипски библијски појам жене – од грешнице до честитог материнства. Рахела, односно Ребека напоследку драмског текста симболише трагичну судбину људског рода и његовог искупљења, што нас води назад до наслова. *Пенео пепелу, прах праху* изговара свештеник на сахрани, док се тело полаже у гроб. Овај библијски

⁸² Мартин Еслин повлачи паралелу између ова два дела и примећује да, као што Елиотова *Пуста земља* „ниже такве призоре опустошења света узастопно на почетку двадесетог века ‘Пенео пепелу’ приказује далеко округлију поворку призора у другој половини” (в. Esslin 2007: 220).

⁸³ На енглеском: *You’re nobody’s baby now.*

стих односи се на човекову казну за почињени грех и на губитак Раја. На архетипском нивоу Ребекин последњи вапај за бебом постаје човеков вапај за животом под стиском смрти.

Пинтер даје имена ликовима у овој драми у складу са насловом. То више нису уобичајена имена као у већини његових драмских текстова. Ребека је јеврејско име и у старозаветној књизи Постања она је Исакова жена. Имала је два сина близанца, Јакова и Исава, а њих двојица су толико различити да јој задају невоље, док су још у стомаку. Бог се у сну обраћа Ребеки и говори јој како ће њена два детета бити зачетници два народа, али како ће старији бити слуга млађег. У том контексту Ребекина беба постаје и симбол вечне битке човека против човека.

Чини нам се да Ребека прелази са порицања стварности говорећи: „ја немам бебу”, „не знам ни за једну бебу” на одговор жени која је пита шта се догодило „њеној”⁸⁴ беби, беби коју је „она” предала војницима, док су „је” (Pinter 1996d: 432–433) депортовали. Овде се „колективно сећање, наизглед, повезано са огромним јавним доменом укршта са личним мемоарима једне жене” (Zarhy-Levo 2001: 258).

Искривљена реалност препознаје се у неколико ситуација. У Ребекиним изјавама да је човек који је очигледно покушао да је задави – њен љубавник, туристички водич, неко ко ју је обожавао и никада није покушао да је убије. Њихова посета кампу присилног рада постаје обилазак фабрике, приликом којег су радници скинули капе и осмехнули се, док је Ребека пролазила⁸⁵. Као и у драми *Стара времена*, прошлост је приказана као бескрајно променљива. Међутим, овде, као и у драми *Повратак кући* уочавамо постмодерни сензибилитет. Но, реалност се ипак не укида, већ постепено на површину избија стварност потискивања, мучења и насиља кроз Ребекину причу о партнеру чији је посао био да одваја бебе од њихових мајки и о томе како су (други) такозвани „водичи” били одговорни за усмеравање људи у море да би се утопили. Тада се „елегантна дневна соба претвара у европску историју” (Billington 2007: 377). Ова драма не говори само о нацистичким праксама којима се бебе отимају из мајчних руку, већ и о свету вербалног насиља, сирове снаге, тлачења, убијања. На питање да ли је ова једночинка о нацизму, Пинтер (2002: 96–97) је одговорио:

Не, уопште не мислим да је о томе. Она јесте о призорима нацистичке Немачке; не верујем да њих ико може да заборави. Холокауст је, вероватно, најстрашнија ствар која се икад могла догодити, јер је био тако прорачунат, тако смишљен и прецизан, и тако потпуно документован од стране самих починилаца. . . Али оно о чему говорим у драми *Прах и пепео* нису једноставно нацисти, јер ако бих се концентрисао само на нацисте и оставио ствар на томе, направио бих пропуст. Опет, као што сам покушао да кажем у тексту који сам објавио у *Гардијану* прошле среде, не ради се само о томе да су Сједињене Државе, по мом мишљењу, створиле најужаснију ситуацију по читавом свету, већ о томе да оно што називамо нашим демократским друштвима одобрава репресивне, циничке и равнодушне убилачке чинове. . . Због тога у драми *Прах и пепео* не говорим просто о нацистима, говорим о нама и нашој концепцији наше прошлости и наше историје и шта нам она ради данас.

Пред крај комада, поред тога што Ребека *постане* жена чију су бебу војници отргли из руку, Девлин се претвара у садистичког љубавника из њене приче и понавља све оно што јој је радио претходни партнер: надвија се над њом, скупља песницу и ставља је испред њеног лица. Међутим, она одбија послушност: неће да је пољуби. Затим је ухвати за врат и напоследку попушта стисак. Ребека одбија да се повинује, не помери се нити проговори. У том тренутку Девлин више не може да буде њен мучитељ, јер је у себи открила потребу да се

⁸⁴ Ребекиној беби

⁸⁵ Док описује „фабрику” (Pinter 1996d: 404) Ребека помиње како је хтела да оде до тоалета, али није могла да га пронађе. Пинтеру је и за ову слику послужила биографија Алберта Спира: „Такође је чињеница да ове фабрике нису имале подесне тоалете и да су на подовима били примитивни нужници, дословно пуни фекалија” (Billington 2007: 375).

отргне, макар то био неми отпор. Успева да се супротстави његовом насилном покушају да је угуши, то јест, потенцијално промени историју. Пинтер указује да сви у себи имамо способност да се одупремо репресивним режимима и ауторитативним властима, те да се идентификујемо са патњом других⁸⁶. Ту су, писац верује, кључ и нада за промену.

На крају драме одјек прати сваку Ребекином реченицу и снажно сугерише да кроз њу говоре сви они који су били или су и даље потлачени:

РЕБЕКА
И срела сам жену коју сам познавала
ОДЈЕК
познавала
РЕБЕКА
И она ме је питала шта се догодило са твојом бебом
ОДЈЕК
твојом бебом
РЕБЕКА
Где је твоја беба
ОДЈЕК
твоја беба
РЕБЕКА
А ја сам питала која беба
ОДЈЕК
која беба
РЕБЕКА
Ја немам бебу
ОДЈЕК
бебу
РЕБЕКА
Не знам ни за једну бебу
Ни за једну бебу
Пауза.
Не знам ни за једну бебу
Дуга тишина (Pinter 1996d: 432–433).

Истовремено, троструко негирање стварности на концу драме: „Не знам ни за једну бебу”, „Ни за једну бебу”, „Не знам ни за једну бебу” (Исто: 432–433) – библијски је одјек (в. *Јеванђеље*

⁸⁶Ребека постаје мајка којој су одузели дете и тако представља универзални симбол патње људи широм света. Њена свест о патњи других види се и у сцени када чује полицијску сирену:

РЕБЕКА

Па, веома сам узнемирена.

Пауза.

Баш сам невероватно узнемирена.

Пауза.

Хоћеш да знаш зашто? Па свакако ћу ти рећи. Ако теби не могу да кажем, коме ћу? Па свакако ћу ти рећи. Тако ме је снажно погодила. Видиш . . . како звук сирене слаби знам да постаје гласнији и гласнији неком другом (Pinter 1996d: 407–408).

по Матеју 2:7–12), а у контексту западне културе представља архетипско порицање стварности људске патње. На питање шта га је навело да напише ову драму, писац одговара:

У драми *Праx и пенео* ради се о два лика, мушкарцу и жени, Девлину и Ребеки. Са мог становишта, жена је, једноставно, прогоњена светом у ком се родила, свим злочинима који су се догодили. У ствари, они као да су постали део њеног сопственог искуства, мада по мом мишљењу, она их није лично искусила. То је цела поента драме. Ја сам годинама био прогоњен тим призорима и сигуран сам да нисам једини. Одрастао сам за време Другог светског рата. Било ми је око петнаест година када се рат завршио; могао сам да слушам и да чујем, да помножим два са два, и те слике ужаса и човекове нечовечности према човеку оштро су се урезале у мојој свети младог човека. Остале су ми заправо урезане за цео живот. Не можете их избећи, јер оне су једноставно увек око вас. То је поента драме *Праx и пенео*. Мислим да Ребека живи у том свету (Пинтер 2002: 95–96).

Као таква, ова драма постаје снажан подсетник да се једино престанком порицања и спасавањем способности језика да говори о стварности може изазвати осећај одговорности и пружити отпор тоталитарном свету који без предаха изнова тлачи.

Овај снажан драмски комад препун је примера геноцида, депортовања, физичког и вербалног насиља суровог, окрутног света, у којем је могуће истргнути бебе из мајчиних руку и немилосрдно их избацити кроз прозор. Увлачи нас се под кожу, јер се не бави неким страним или туђим светом него управо супротно – њим се износе на видело жеље и пориви за тлачењем, али и отпором скривеним у свима нама. Беба као симбол невиности, безбрижности и нејакости у Пинтеровој драми постаје симбол трагичног света, присећа нас на бездушне поступке друштва у којем нема милости, али и на значај тежње да се жртва не заборави. Пинтер не изједначава директно модрене западне демократије и нацистичку Немачку. Он *само* указује да државна моћ непрестано прети слободи појединца, да сузбија критичко мишљење и не дозвољава слободу духа. С друге стране, прича о беби призива библијска предања, потврђује се као симбол живота и поново стеченог Раја, јер је могуће одупрети се репресији и пронаћи порив да се човек отргне злочиначком свету. Овом, али и другим драмама писац нас позива да видимо да не можемо скренути поглед и затворити очи пред репресијом, убиствима и сиврепим чиновима широм света и да мора постојати снажна потреба појединца да у сваком тренутку буде опрезан када су у питању његова слобода и свест.

Прослава

Драма *Прослава* је још једна и уједно последња Пинтерова једночинка у чијем су средишту припадници високе класе. Писац не користи иронију, она је преслаба, већ сарказам да прикаже колико су прости и вулгарни. Радња се одиграва у Лондону, у „најбољем и најскупљем ресторану у целој Европи” (Pinter 1996d: 460), а пажња је усмерена на два стола. За једним столом су Ламберт и Џули, славе годишњицу брака, а друштво им праве Ламбертов брат Мет и његова супруга Пру – Џулина сестра. Сви они су некада припадали радничкој класи, а сада су представници неотесаних и вербално агресивних скоројевића. Важно им је да наруче најскупљу храну, иако не знају каква су јела у питању. Кад сазнају шта су поручили, гласно и неумесним коментарима изражавају своје усхићење. Пре вечере су ишли у позориште, али не знају какав комад су гледали, јер када их власник ресторана Ричард упита да ли су можда гледали балет, Ламберт одговара: „То је, јеботе, добро питање”, док Мет сматра да се на то питање не може одговорити (Исто: 455)

За суседним столом су Расел и Суки. Расел је млади банкар, а његова супруга Суки, атрактивна бивша секретарица. Разговарају о његовом послу и он је видно забринут.

СУКИ: Слушај. Ја ти верујем. Заиста. Верујем. Не стварно, заиста. Сигурна сам да они верују у тебе. А имају право веровати у тебе. Мислим, желим да будеш богат, веруј ми, желим да будеш богат, тако да ми можеш купити куће и гаћице и знаћу да ме стварно волиш. (Исто: 442)

Расел безуспешно покушава да скрене разговор на другу тему. Признаје јој да је имао љубавницу, а она прелази преко тога, јер је и сама имала љубавника. Тема прељубе постаје потпуно небитна, јер сада више него ишта треба да размишљају о моћницима који (ин)директно управљају њиховим животима.

СУКИ: ... него да се вратимо на важније ствари, они имају право да верују у тебе, зашто не би веровали у тебе? (Исто: 445)

Расел је узнемирен и вербално насилан према њој, назива је „курвом” (исто: 450), док за суседним столом Џули предлаже супругу да купи нова кола и забије их у зид. Како вече одмиче ликови постају све суровији и вулгарнији.

У наредном призору Конобар прилази столу где седе Суки и Расел и каже како је чуо да су поменули Т. С. Елиота, ког је његов деда веома добро знао. Уследиће дуг монолог, наводи низ књижевника, свих наводних познаника и пријатеља његовог деде: Е. Паунда, В. Х. Одена, С. Спендера, Џ. Баркера, Д. Томаса, Д. Х. Лоренса, Џ. Конрада, Ф. М. Форда, В. Б. Јејтса, А. Хакслија, В. Вулф и Т. Хардија. Наставља причу о деди који је био у шпанском грађанском рату и дружио се с Е. Хемингвејем, В. Фокнером, Ф. С. Фицџералдом, А. Синклером, Џ. Дос Пасосем, Џ. Стајнбеком, Е. Калдвелом, К.м МекКулерсом и другима. Причу завршава изјавом да је старац био кум Џ. Џојсу.

Збуњен, Расел је у стању само да упита: „Да ли радите овде дуго?” (исто: 468). Конобар му одговара да не би волео да га отпусте, јер му је ресторан попут „материце. Више волим да останем у својој материци. Много ми је више стало до тога него до рођења” (исто: 469). Ламберт за то време наздравља, али је уједно вербално агресиван и наређује супрузи:

ЛАМБЕРТ: Подигни своју јебену чашу и завежи!

ЏУЛИ: Али драги, то је отворена агесија. Он нормално не испољава отворену агесију. Обично је прикрива слатким речима. Шта је било душо? (Исто: 478)

Сада Конобар долази за њихов сто и прича им како је његов деда познавао све најпознатије холивудске звезде: К. Гејбла, Е. Кук, Х. Ламар, али и чланове мафије, јер су неке звезде биле повезане са гангстерима попут Ал Капонеа и В. Матуре, Џ. Дилинџера. У наредном тренутку Ламберт маше Суки, а она им прилази с Раселом. Упознају се међусобно, а Ламберт говори да су Мет и он стратешки саветници, али да не носе пиштоље. Испразни разговори се настављају, а власник ресторана и менаџерка сале Соња доносе флашу шампањца.

Одраз ксенофобије у модерном европском друштву Пинтер показује кроз ликове Пру и Соње које не скривају нетрпељивост према странцима.

ПРУ: Неки странци су у реду.

СОЊА: Ох, мислим да су странци шармантни. Већина људи у овом ресторану вечерас су странци. Супруг моје сестре био је јако шармантан, али је такође имао огромне бркове. Морала сам да га пољубим на венчању. Не могу описати колико је то било страшно. Имам баш осетљиву кожу, видите (Исто: 500–501).

Иако су гости на прослави годишњице брака, скоро уопште не говоре о деци. Помињу их када су у току игре моћи међу супружницима или о њима причају као да су потпуни странци са којима су изгубили контакт.

ПРУ: Увек су ме много више волели него њега.

ЦУЛИ: Мене такође. Волели су ме до те мере да су сметали. Била сам њихова мајка.
ПРУ: Да, и ја сам. Била сам мајка својој деци.
МЕТ: Они немају сећање.
ЛАМБЕРТ: Ко? (Исто: 479–480)

Иронично је што замерају деци како ништа не памте, а када они говоре о прошлости једино могу да се присете сексуалних подвига. С друге стране, дугорочно сећање је нешто што краси особље ресторана. Виспреном власнику ресторана Ричарду је идеју за удобни ресторан дала сеоска крчма где је читава унутрашњост била од хрстовине: „Средовечни мушкарци пуше луле, нема музике наравно, ролнице од сира, кисели краставчићи, срећа. Мислим да је овај ресторан – који тако радо посећујете – инспирисала та крчма из моје младости. Надам се да сте приметили да добијате киселе краставчиће на рачун куће чим седнете” (Исто: 477). Менаџерка сале Соња сећа се периода живота када је била очајна љубавница. Када је питају за Мароканца одговара: „Мртав је. Умро је у наручју друге жене. Био је на послу. Увиђате ли колико је трагичан мој живот?” (Исто: 483) Особље има далеко занимљивији и испуњенији живот од људи које услужује.

Конобар по трећи пут започиње разговор под изговором да је чуо како су причали о Аустроугарима и затим их пита да ли су чули за његовог деду који је био војводин пријатељ и испијао чај са Мусолинијем када су са Черчиллом играли покер. Његов деда је тада био заљубљен у девојку која му је после постала супруга, али ју је негде изгубио. Деда је до краја живота уживао у друштву поменутих књижевника укључујући Б. Брехта, Ф. Кафку, композитора И. Стравинског, музичке групе Беверли Систерс, сликара Пикаса.

Ламберт више не жели да га слуша, плаћа рачун и одлази. У последњој сцени Конобар је сам, уследиће његов монолог којим се драма завршава. Присећа се како га је деда „упутио у тајну живота” (Исто: 508). Очајан је јер, како каже, „Не може пронаћи излазна врата. Његов деда је изашао. Он је одмах изашао. Оставио све за собом и није се осврнуо. У потпуности је схватио тајну живота. А он би волео да још нешто напомене” (исто). Ова „тајна живота” подсећа нас на остарелог Лира који жели да са Корделијом открије тајну ствари. Смрт га спречава у тој намери, и када Конобар каже да је његов деда отишао без освртања, можемо закључити да је завршио живот или је одлучио да побегне од неподношљиве, устаљене свакидашњице и друштвених норми безизлазног света у којем је Конобар заробљен.

Ова кратка драма почиње његовим једноставним питањем: „Ко је поручио пачетину?” (исто: 439), а завршава се тако што Конобар стоји сам на сцени и жели још нешто да каже. Намеће се питање коме упућује речи? Нама, невидљивим гостима, себи? То постаје небитно, јер у њему постоји неутољива жеља за разговором са другима. Светло се гаси на позорници, док Конобар непомично стоји. Ово нас подсећа на крај драме *Чекајући Годоа* – Лаки и Позо одлучују да оду, али никуда не иду.

Драму крунише млади Конобар увесељавајући госте причама о деди, тиме писац призива свет поетске тајновитости која стоји у супротности с крутом ресторанском културом. Лик Конобара је донекле аутобиографски, јер је сам писац као младић једно кратко време радио као конобар у *Националном либералном клубу* (в. Billington 2007: 406), где је добио отказ јер се умешао у разговор два госта, односно исправио их, јер су навели погрешан датум објављивања првог издања Кафкиног романа *Процес* на енглеском језику.

Конобарове преувеличане приче о тајанственом деди симбол су његове способности да живи у свету испуњеном сећањем, тако страном гостима ресторана. Оне такође повезују Конобара, коме је ресторан „материца” са дугачким низом Пинтерових ликова који траже уточиште, почевши од Роуз из драме *Соба*, преко Лена (*Патуљци*) и Стенлија (*Рођендан*). Пинтеров дугогодишњи пријатељ и редитељ драме *Соба*, Хенри Вулф у Конобаровим причама види везу са јеврејством, пишчевом религијом, и наводи да је Пинтерова усредсређеност на себе пројекција пост-холокаустне потребе Јевреја да живе унутар свог ума (в. Billington 2007: 406).

Први Конобаров монолог, којим се обраћа Раселу и Суки дословно је литанија модерниста од Елиота до Џојса. Све које је навео су управо Пинтерови књижевни хероји из младости. Његов други монолог, којим повезује филмске звезде и криминалце упућен је хулиганима Мету и Ламберту, названим у тексту „стратешки саветници” (Pinter 1996d: 496), чији је посао да „наметну мир” (исто). Снажан је осећај да су ови у сродству са тајанственим агентима државне моћи из Пинтеровог политичког скеча *Прецизно* и драмског текста *Нови светски поредак*. Његов трећи монолог којим описује деду попут неког свеца упућен је гостима за оба стола, којима хришћанско милосрђе ништа не значи. Након што гости оду, Конобаров солилоквиј мења тон. Деда одједном постаје стварна особа: „Када сам био дечак деда ме је водио на обод литице, како бисмо гледали у море. Купио ми је телескоп. Мислим да више нема телескопа. Гледао сам кроз тај телескоп и понекад бих видео чамац. Чамац би постао већи кроз телескопско сочиво. Понекад бих видео људе у чамцу. Човека, понекад, и жену или понекад два мушкарца. Море је светлукало” (Исто: 508).

Ова драма је пуна вербалог и физичког насиља, претње, окрутности, породичног насиља, иронично слави се годишњица брака, а ликови се мрзе. Њихове увреде и простаклук у супротности су с Конобаровим романтичним присећањем на детињство, шетњу морем, гледање кроз телескоп. Конобар призива тај некадашњи, сад већ изгубљен свет, свет пре аутоматизације друштва која је нужно довела до аутоматизације језика. Све што се догађа у друштву утиче на језик и обратно. Од Другог светског рата, када креће замах технологије и њен све већи притисак на друштво језик трпи, односно вебално насиље постаје све учесталије. Конобар не проналази своје место у таквом свету и чезне за духовним ослобођењем, јер у савременом свету како Елил примећује: „речи су само конвенције које пружају пребивалиште за слике које различите културе стварају без икаквог смисла; оне ништа не кажу, ништа не преносе” (Elil 1978: 181). Конобар постаје оличење борбе против таквог језика, наметнутих вредности и владајућих културних и друштвених токова.

Завршни коментар

За своје драме Харолд Пинтер је тврдио да нису политичке дискусије, већ да су: „жива ствар. Свакако нису дебате. Оне *јесу* силовите” (Пинтер 2002: 89). Вербално и физичко насиље је присутно у свим његовим комадима. Чак се и његова прва драма, *Соба*, завршава неочекиваним насиљем, при чему један човек, ничим изазван, пребије другог на смрт. Иако су, попут ове, многе сцене у пишчевим комадима жестоке, писац указује да и нису толико дивље и насилне, када узмемо у обзир да се сваки дан нашег живота одвија у свету физичког и вербалног насиља.

Пинтер гледаоцима кроз своје дамско стваралаштво говори да су због пропаганде и суптилног вербалног насиља колективно потонули у понор и да ако изгубе политичку свест и интелигенцију заиста им нико не може помоћи. Подсећа да живот у слободној земљи подразумева независност духа и свести, што је уједно и обавеза свих грађана. Владајући системи се служе неразумљивом реториком, вербалном агресијом гуше и знаке отпора, а дужност грађана је да такав језик оштро и увек критички преиспитује, поручује писац кроз своје драмске комаде и упозорава да то није нимало лак задатак. Он охрабрује све обичне људе, људе с улице, да стану на пут спутавању слободе, угњетавању, зверским чиновима и вербалном насиљу, тако што ће све оно што држе у свести покушати да артикулишу онако како најбоље умеју.

Вербално насиље у драмама Петера Хандкеа

Петер Хандке је рођен 1942. године у Грифену у Корушкој. Мајка му је била словеначког порекла, док су му отац и очух били Немци. Када се Други светски рат завршио млади Хандке боравио је у Источном Берлину. Затим са породицом одлази у Грифен, и завршава гимназију у Клагенфурту. У Грацу је студирао права и непосредно пред дипломирање напустио студије, како би се посветио позиву писца.

Познавање правне терминологије доста се одразило на његове романе и драме у којима су низови потврдних пропозиција, свака у посебној простој проширеној реченици. Повезаност реченица не прати наративни, дескриптивни или психолошки ток, већ је свака реченица комплетна сама по себи, условљава претходну или је, пак, једна од реченица које условљавају прву реченицу читавог одломка. У комадима писац је постигао такав ефекат као да се ситуација или стање ствари изнова дефинише или проверава све до последњег разјашњења које никада није двосмислено или нејасно. Када узмемо у обзир ову потребу за прецизним изјавама, не чуди нас што Хандкеове речи, попут оних из полиса осигурања, имају егзактно значење и једну једину интерпретацију. Свака реч има извесну тежину и доприноси целокупном значењу реченице. Нема ничега што доводи до китњастог или емотивног ефекта. Све с једним циљем: представити ситуацију онолико прецизно колико речи дозвољавају.

Након објављивања његовог романа *Стриљени* 1966. година биће његова *annus mirabilis*. Роман је добио одличне критике, а Хандке је остао упамћен по свом иступању у Принстону на двадесет осмом састанку *Групе 47*, чији је био члан. Тада се јавно обрушио на „импотентну описивачку књижевност” (Нерн 1971: 17), чиме избија један од највећих књижевних скандала у Немачкој. Иступа против немоћи реалистичке књижевности да опише истинску стварност.

Године 1967. на додели престижне књижевне награде Герхарта-Хауптмана, Хандке се на неуобичајен начин захвалио. Закаснио је на церемонију доделе и жустро и саркастично говорио о ослобађајућој пресуди полицајца оптуженог за убиство студента из Берлина, Бена Онезорга⁸⁷ (в. Нерн: 1971: 20). Чин да се изузму политичка разматрања из суђења био је политички поступак по себи, тврди Хандке (в. исто). Онда је био ироничан и захтевао да, како неоспорно постоји тренутак сумње у дословно свакој оптужби сви оптужени се морају ослободити, а као последица тога све судије, правни процеси и државне институције се морају укинути (исто). Овај говор био је кулминација све већег пишчевог презира према политички оријентисаним организацијама које нису радиле оно што су обећавале.

На оваквим темљима Хандке пише своје драме. У овом периоду противио се и такозваним уличним позориштима популарним широм Немачке 1967. и 1968. године. Замерио им је што користе уопштене и застареле технике, због којих су им перформанси пуне „археолошке реконструкције” (исто: 22). Самим тим што себе називају позориштем, ослањају се на ритуале и илузије, на нереалност. Како онда могу да подстакну револуционарно размишљање о стању у друштву и потреби да се исто промени, пита се Хандке (исто). Спасење уличних позоришта лежи у нечему попут трупа које ће узнемирити увежбаним политичким демонстрацијама. Ове тактике успевају у стварности, док је све што се назива позориштем исувише ослоњено на играње улога и као такво не може да допре до публике, истиче Хандке (исто).

Ови ставови, презир који осећа према илузијама у позоришту – нашли су свој пут превентивно у пишчевим говорним комадима. Директно, нескривено вербално насиље, као основа његових драма, поред тврдње да је његова стварност једина права доприноси да Хандке наилази на осуду са свих страна. Подноси је стоички као казну сваког истинског визионара и

⁸⁷ Немачки студент, кога је 1967. године испред зграде Немачке опере на протесту против посете иранског шаха Мухамеда Резе Пахлавија убио полицајац у цивилу. Његова смрт имала је за последицу стварање групације *Покрет 2. јун* (в. <https://www.irishtimes.com/news/world/europe/a-bullet-that-changed-germany-the-shooting-of-benno-ohnesorg-1.3104212>).

теши се тиме да испрва књижевни трендови увек с презиром гледају на нове методе представљања реалности, као што је био случај са натурализмом, током свести и слично, пре него што их формално признају (исто).

Али и даље се намеће питање: који је то Хандкеов начин приказивања стварности? Лакше нам је да дефинишемо шта сигурно није. Одбацује фикцију, симболизам, метафоре, па чак и поређења; оно што нам остаје је безличност слична Витгенштајновој логици; остају нам речи којима Хандке даје коначно значење и неоспорна вербална агресија. Писац је једном приликом изјавио:

Немам теме о којима бих желео да пишем; имам само једну тему: да се смислим шта јесам, да спознам себе или да се не спознам, да сазнам у чему грешим, шта мислим погрешно, о чему размишљам непромишљено, шта кажем непромишљено, шта кажем по аутоматизму, шта други, такође, раде непромишљено: да се усредсредим и да друге усредсредим: да учиним друге и сам постанем осетљивији, рецептивнији, прецизнији, тако да бих и ја и други могли да постојимо прецизније и осећајније, да бих могао друге боље да разумем и са њима се повежем (према: Нерн 1971: 23).

И поред Хандкеове све динамичније политичке активности, његово драмско стваралаштво не припада ангажованој књижевности. Тврди да „се ангажовано позориште данас не догађа у позоришту (том простору који фалсификује уметност и поништава речи и покрете), него у дворанама где се одржавају предавања, на пример, кад се професору отме микрофон, кад професор занемим пред разваљеним вратима и када памфлети лете с балкона на окупљене слушаоце” (исто: 24). Другим речима, Хандке се не противи активном ангажовању да би се циљ остварио, већ да се то пренесе и преруши под маском књижевности.

Хандке кроз свој драмски опус приказује свет у свом богатству, ширини, значају и пуноћи, али и вечном миру, који ипак има прогресивну и активну линију, и каже: „Тај вечни мир је нешто најдраматичније у стварању, то је највећа драма, јер свет је све затворенији и отуђенији, та врста мира је нека врста епопеје, мени је то јако драматично.”⁸⁸

На први поглед чини нам се да у коадима исказује искључиво песимистичан и мрачан став, јер је у средишту отуђен појединац који трпи вербално насиље, а последица је да не може да комуницира са спољним светом. Међутим, песимизам понекад уме да сачува човека, стиче се утисак да не смемо напустити песимизам нити оптимизам. Управо овакве пишчеве контрадикције нас воде путем спознавања истине.

⁸⁸Видети: интервју са Хандкеом, *Савремени светски писци*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ft7zXbjpdSw>

Experimenta I била је недеља посвећена експерименталном позоришту 1966. године и том приликом су се изводила Бекетова и Брехтова дела, продукције експерименталних позоришних трупа и нови експериментални комади немачких писаца. У последњој групи нашао се Петер Хандке (в. Нерн 1971: 17). Гледаоци су тада веома добро реаговали на његов први комад *Псовање публике*, који је пружио „већини публике једно од најпријатнијих вечери у протеклих неколико година” (Нерн 1971: 18).

Прво извођење ове драме трајало је око сат времена, а четири глумца су се обраћала публици низовима прецизних, чињеничних изјава да те вечери неће одгледати представу и да, насупрот њиховом претходном искуству стеченом у позоришту овај пут неће уочити нивое стварности или значења ван саме реалности и значења комада. Глумци су глумци; позорница је позорница; присуство публике се истиче. Комад се завршава тако што глумци вређају гледаоце, пре него што им здружено пожеле лаку ноћ. Идеје у овом комаду су исте оне које је Хандке изнео у Принстону: помамом за дескрипцијом писци избегавају дужност да прикажу стварност; илузије и трикови симболике у позоришту спречавају представљање те исте стварности, дескриптивно писање и позоришне илузије су повлачење у нереални свет.

У комаду *Пророчанство* публика се опет суочава са четири глумца, али овај пут они проричу баналности, то су низови реченица о животињама, природи, људима: библијске референце, интелектуални концепти, клишеи и афоризми, на пример: „муве ће умрети попут мува“ (Handke 1976: 3), „просечан грађанин ће се понашати као просечан грађанин“ (Исто: 5), „Гери Купер ће ходати као Гери Купер“ (Исто: 6).

У наредном комаду *Самооптуживање*, мушкарац и жена сами себе оптужују за понашања која нису у складу са нормама и очекивањима друштва у ком живе и користе микрофоне и звучнике за стварање акустичног поретка. Овде звучници показују репресивну природу процеса социјализације у троделној структури и рефрену. Први део говори о раном развоју појединца – његовом рођењу, стицању моторичких вештина, уклапању у друштвени поредак; у другом одељку говорници наводе побуне против цркве и државе; трећи део је извињење због приватних и јавних неправди. Између првог и другог дела налази се рефрен од двадесет и осам питања која указују на могућа кршења државног и друштвеног поретка. Драма *Самооптуживање* (1966) сеже даље од ограничења језичких игара. У њој писац, поред тога што показује социјализацију појединца кроз његово усвајање језика доказује да је језик неподобно средство саобраћања.

Све три драме изводе се на празној позорници и с глумцима као глумцима, а не играчима улога. Хандке не жели да их зовемо глумцима већ говорницима, као што одбија да каже да су ово драме већ су то говорни комади. Ово нису драме на које смо навикли, већ готово јавна и директна обраћања публици. Недостају им сценске слике, али уместо тога имају заклетве. Често су то само језичке игре; дијалог је у потпуности одсутан. Стварање говорника пресудно је за стварање говорних комада, јер омогућава Хандкеу да уклони драмски лик који је нужно ограничен језичком структуром (дијалогом). Дакле, ови комади немају поставку, заплет, дијалог и ликове: све елементи традиционалне драме. Њихова главна компонента је језик свакодневнице: максиме, почасни изрази, слогани, рекламе, поздравни, и слично. До краја 1967. године око десет позоришта из седам различитих земаља изводило је *Псовање публике* и у тој сезони био је пети најизвођенији комад у немачким позориштима.

Четврти и последњи говорни комад је *Позив у помоћ*. У њему неколико говорника и публика треба да погоде реч *помоћ* која се тражи. На њу упућују све реченице, фразе и речи јасно препознатљиве из уобичајеног друштвеног дискурса. Иако им је потребна помоћ у проналажењу речи *помоћ*, након што је пронађу, више им није потребна *помоћ* – реч је изгубила своје значење. Драмски текст *Позив у помоћ* заснован је на неопозитивизму Витгенштајна који је употребу језика посматрао као играње језичких игара у којима значење садржи реч. Аспект игре важан је део целокупне концепције говора. Ричард Гилман (Gilman

1999: 288) је с правом назвао говорне комаде: „естетским панданом Витгенштајнове мисли“. Хандке је, попут Витгенштајна, језик оголио до саме основе и одмеравао га спрам стварности.

Језик је за Хандкеа једини књижевни алат. Да би што прецизније описао савремено друштво, искључује класичног јунака из говорних комада и у средиште ставља вербално насиље. Он нам показује до које мере је наша свест оптерећена шаблонима. Већ овде уочавамо повезаност са Витгенштајновом филозофијом језика, која тврди да је мисао слика стварности, те је скуп наших мисли уједно и наша слика света (в. Vитгенштајн 1987). Мисао изражавамо реченицом, па језик чине смишљене реченице, а отуда и облик живота, јер је у њему мишљење и делање. Хандке управо жели да прикаже језик као такав облик живота: у несвесном прихватању језичких структура огледа се наша поробљеност, док је неприхватање ових чин ослобођења.

Тексту драме *Псовање публике* претходи кратка листа „Правила за глумце” и једино овде Хандке користи реч „глумац” у „говорним комадима”, на свим другим местима ословљава их као говорнике: и у овом комаду то су „четири говорника” (Handke 1997: 3). Правила се састоје од упутстава као што су *гледај, слушај и учи* с циљем да се пажња глумаца усмери ка разним мање или више свакодневним призорима и звуцима који се чују у католичким црквама, на фудбалским теренима, током побуна, дебата, у симултаним преводилачким системима, у точковима бицикла, у мешалицама за цемент, у возовима, затим у песмама *Ролинг Стонса*, у радио-емисији *Луксембуришка парада хитова*, односно звуцима које производе животиње у зоолошком врту и сличним.

Као што Џон Кејџ тврди да су сви звуци музика, а Ен Халприн да је сваки покрет плес, тако Хандке као да говори својим глумцима да учесталост ових визуелних и слушних доживљаја не треба да их поништи или учини неважећим. Они су, сугерише, вредни наше пажње: на пример мешалица за цемент која постаје све бучнија када се укључи. Тиме што усмерава пажњу глумаца на ове умногоне занемарене звуке и призоре, Хандке пре свега жели да их наведе да користе појачан сензибилитет током изведбе, а све с циљем да публика постане свесна пуноће уобичајеног света око себе. У последњој реченици „Белешки за говорне комаде” Хандке истиче да они нису написани да „радикално измене већ да освете” (према Нерн 1971: 31).

У драми без дефинисаних покрета, улога, сцене и илузија, говор је очигледно у првом плану, што је и била намера писца. Нема монотоније, речи имају снагу, јер су оркестриране у занимљиве и шаролике шаблоне. Многи звуци попут узвикивања слогана током побуна, литанија, прекида у дебатама, кликтања бицикла док се зауставља, ритма песама *Ролинг Стонса* јасни су модели за оркестрацију говора и често дају додатно значење изговореним речима (као што, на пример, ако се фраза изговори убрзаним темпом, она носи узбуђење које год да јој је буквално значење). За поп музику Хандке каже: „стварајући речима и фразама сличан ефекат желео сам да другима пренесем ефекте које та музика има на мене – а то је револуционарни ефекат” (према Нерн 1971: 32). У интервјуу са Артуром Џозефом Хандке даље наводи:

Усвојио сам структуре које су посебно приметне у биту. Шире се по целом простору у звуцима или секвенцама звука... Приметио сам да је учестала бравура фраза у биту прилично честа звучна секвенца која се може описати пиктурално попут овога: воз креће са станице, постепено напушта станицу и постаје све тиши. У истом тренутку други воз улази и постаје све гласнији. Напослетку се уопште не чује (према: Joseph 1969: 28).

Хандке у великој мери даје редитељима слободу интерпретације, јер је текст без дидаскалија, што је можда последица недостатка његовог позоришног искуства у том тренутку, док у свим наредним драмским комадима даје објашњење за скоро сваки покрет. Недостатак дидаскалија доводи до тога да су се глумци током прве изведбе више ослањали на увежбане позоришне технике попут мимике, интонације и кореографије него на бит-ритам. Хандке је напослетку приговорио:

Драма је била живахна, јер су се плашили да ће се публика уморити од непрестаног причања. Подразумева се да драма мора да се говори, али не мора се стајати непокретно на сцени; може се ходати, шетати опуштено, а ипак држати пажњу публике променама у ритму говора. Постоји бесконачан број говорног темпа који ће привући пажњу публике, тако да ће они слушати, зато што их занима шта ће уследити (према: Нерн 1971: 33).

Писац даје исцрпно упутство за оно што треба да се деси пре самог почетка представе, пре него што се дигне завеса. Позориште мора бити припремљено за публику која неће посумњати да било шта треба да доживи пре него што почне представа. У тренутку када гледаоци улазе у позориште Хандке жели да особље учини све да се одржи, па чак и нагласи код гледаоца уобичајен ток дешавања одласка у позориште. То значи да они морају чути неодређене звукове иза завесе, као и њено померање, како би им се појачало ишчекивање почетка представе. И онда, након полагањем затамњивања сале завеса се диже, али сцена је потпуно празна, на њој су четири глумца одевена тако да се ништа на њима не истиче и чини се да су усред пробе. Осветљени су светлом које једнако пада на аудиторијум.

Гледаоци ће доживети нешто неочекивано, потпуно супротно ономе што су навикли да искусе у позоришту. Публика гледа четворо глумаца на празној сцени како увежбава крешендо увреда. Овај шаблон да се очекивања публике не испуне, а затим да им се упуту низ увреда – суштински је шаблон самог комада. Драма се састоји од шездесет шест одломака различитих дужина, који нису додељени одређеним глумцима нити су груписани на било који начин. Током драмске радње Хандкеови „говорници” говоре публици: „Препознали сте дијалектичку структуру ове драме” (Handke 1997: 27), што значи да је пажња усмерена ка публици и глумцима, односно на светове којима припадају.

Основне теме уочавамо у првих неколико одломака, а онда се понављају и смењују неколико пута. Једна од њих је да је читав комад пролог, између осталог, о одласку публике у позориште у будућности, да ова драма не спада ни у један тип уобичајене драме: у њој нема глуме, спектакла и приче, да оно што гледаоци очекују да виде у позоришту неће видети, да је публика усклађена група људи која очекује одређене сензације и размишља на одређен начин, да зато што не постоји разлика између света на позорници и у аудиторијуму, може се рећи да глумци и публика чине нераскидив спој, да је временска димензија иста на позорници и у аудиторијуму, јер тече истим током у оба простора, да нема симболичког нивоа у представи нити у било чему на позорници, јер је све исто као што је и у стварности и ништа више од тога, да не постоји позоршни илузионизам и напослетку да је публика у самом средишту извођења драме.

Објекат напада је мртав театар заваривања и илузија, где ништа није као што се чини, већ нешто друго. Помиње се *чиста драма* као нешто што је *безвремено*, односно одвија се у реалном времену, а не лажном, измаштаном времену. Овде примећујемо Хандкеов став који је изнео још на Принстону и његов ангажман против фикције, метафора и илузија. Након што су показали да публика неће видети ниједан од уобичајених фиктивних позоришних токова, глумци завршавају процес *пречишћавања* директним вербалним нападом.

Остатак комада је нека врста закључка. Глумци прво потврђују да у овом комаду нема традиционалних замки играња улога, симболичних нивоа значења и слично. Онда глумци објашњавају како ће гледаоци изаћи из позоришта и отићи свако својим путем. „Пре тога, међутим, бићете извређани” (Handke 1997: 28). Уследиће најозлоглашенији део представе, онај део који даје драми наслов. Ипак увреде нису упућене искључиво публици. Вербално насиље се смењује с наглашеном похвалом перформанса који је публика извела. То су, у ствари, клишеи драмских критичара када похваљују натуралистичке изведбе. Глумци инсистирају да, пошто не постоји разлика између позорнице и аудиторијума, публика изводи перформанс исто као и глумци: „Били сте попут живота...Живели сте своје улоге...Били сте идеална поставка” (исто: 30). Када се ово упуту гледаоцима, онда је то још једна иронична опаска на читаво традиционално играње улога. Укупно сто шездесет четири увреде напослетку постају домишљате и све мање увредљиве.

Драма се завршава тако што глумци захваљују публици и појеле им лаку ноћ. Завеса се спушта, али истог тренутка и диже и открива безизражајна лица глумаца како зуре у аудиторијум. Заглушујући звук дивљачког аплауза чује се са звучника и траје све док публика не изађе ван. Тада се завеса поново спушта.

Није зачуђујуће што су овом комаду одмах наденули етикету антидраме, а Хандкеов позоришном стилу антитеатра (термин који је писац касније одбацио). Критичари су налазили

сличности између Хандкеа и Јонеска, посебно драме овога *Ђелава певачица*. Међутим, префикс „анти” односи се искључиво на оно што се већ десило, другим речима, ниједна од антидрама не представља чин потпуног уништења, јер свака од њих може да постоји и има смисла једино у самој структури позоришта против којег се бори. Драма *Псовање публике* је комад о посетиоцима позоришта и далеко од тога да је „анти”, она зависи од позоришта као институције.

Она се такође ослања на учестале позоришне токове. Једно је изненадити публику, а друго не испунити њихова очекивања. Вуче директне корене од грчке, односно средњовековне религиозне драме, али и оне модерне брехтовске. То што је публика део перформанса – стара је техника, али у исто време нова. Иако писац пориче да донекле постоји играње улога, изјаве попут: „Немамо улоге. Ми смо своји. Ми смо пишчев глас” (Исто: 25) откривају разлике између илузије и стварности, што превазилази чак и Пирандела. Свакако, не можемо порећи да попут глумца у драми *Шест глумаца* Хандкеови глумци јесу глумци који глуме глумце, а не обичне људе како тврди писац. Хандке није искористио доста онога што се сматра неизоставним делом театарског комада. Он је попут минималистичког сликара који је редуковао уметност на празно платно. Николас Херн (в. Hern 1971) види ово као део неопходне процедуре чишћења, брисање свега претходног, да би се урезале нове технике, те тврди да цела ова драма служи као пролог свим његовим наредним драмским делима.

Драма *Псовање публике* има много сличности са Јонесковом *Ђелавом певачицом*. Према речима Мартина Еслина у тексту *Позориште апсурда*, Јонескова драма је првобитно имала другачији завршетак од верзије за коју данас знамо:

Јонеско је био планирао да допусти служавки на врхунцу свађе да узвикне: „Ауторе!”, када би се аутор појавио, глумци би се уједно повукли корак у страну и аплаудирали му, док би он пришао светлима на поду оштрим корацима, а онда би подигао песнице и повикао ка публици: „Ви гомило превараната! Ухватићу вас! (Esslin 1960: 7)

Сличност између оваквог завршетка и краја драме *Псовање публике* врло вероватно није случајна. Обе драме настају из неповерења, па чак и мржње према традиционалном позоришту и публике која му се додворава. Јонеско је описао свој став према позоришту у време када је писао ову драму:

За мене, одлазак на јавне наступе значио је одлазак да видим очигледно озбиљне људе како праве јавну изложбу себе самих [. . .]. Шта ме је бринуло: у позоришту су ликови од крви и меса на сцени. Њихова физичка присутност уништавала је имагинативну илузију. Као да су постојала две равни реалности [. . .], два антагонистична света не успевају да се помире и сједине (према: Hern 1971: 39).

Управо су те *две равни реалности* навеле Хандкеа да напише прву драму. Разлика је у томе што он сматра да фиктивну, односно имагинативну раван треба укинути. Он каже:

Позориште као такво је за мене реликвија из претходне ере. Чак ни Бекет ни Брехт немају никакве везе са мном. Приче на сцени ми нису од користи; уместо да буду једноставне, увек су биле само поједностављене. Могућности реалности ограничене су немогућностима сцене (исто).

Попут Јонеска, Хандке је показао незадовољство позориштем:

Једном приликом дошао сам у позориште превише касно и док сам чекао у фоајеу, чуо сам, иза затворених врата, глумце како глуме стварност: шта су изводили нисам разумео, али сам чуо напете, тихе, раздражене, опуштено изговорене, пригушене, подругљиве, покорне, рефлексивне, безгласне звуке; то је било довољно добро, али као

такво није било довољно изазовно за мене да схватим колико ми је одбојно позориште. Одбојно ми је, то је јасно; било ми је одбојно пре него што сам написао драму *Псовање публице*, покушао сам да ставим нешто рационално, речи, на место одбојности баш тако што сам написао ту драму (исто).

Хандке, подразумева се није открио утицај коришћења позоришта против самог позоришта. Дадаисти из Цириха и Париза током и непосредно након завршетка Првог светског рата су то пре њега урадили. Њихови *soirees* значајно су деструктивнији у намери и неумољиво супротстављени свим признатим канонима и уметничким категоријама у поређењу с Хандкеовим (и Јонесковим) снажним протестом. За разлику од дадаистичких, у Хандкеовом делу не проналазимо трагове нихилизма. Он окреће леђа традиционалном театру, док основна позоришна оруђа користи да би публици пружио нови и непосреднији контакт са стварношћу. Неодадаисти ово остварају потпуним или делимичним учешћем публице у извођењу, што је случај и са Хандкеом. Његово позориште не заснива се на фикцији већ на изношењу чињеница; као што је и сам рекао његови говорни комади треба да освесте, што је случај са читавим његовим драмским опусом.

Пишчеви говорници инсистирају: „Тиме што говоримо вама, постајете свесни себе. Тако што вам се обраћамо, постајете самосвесни. Постајете свесни да седите. Постајете свесни да седите у позоришту“ (Handke 1997: 19). Хандке се служи стратегијом коју бисмо могли назвати наставком брехтовске жеље да спречи публику да постане жртва хипнотишућег илузионизма позоришта, тако што ће их бацити назад у стварност, како би могли ментално и духовно боље да се баве проблемима који се износе на сцени, и то не само проблемима већ и самим животом:

Ова драма није написана како би уобичајена публика уступила место другачијој публици. Драма служи како би гледалац на (не)пријатан начин постао свестан свог присуства, како би постао свестан себе. Може да га освести да је он тамо, да је присутан, да постоји. . . Може да учини да буде жељан ослушкивања, проницљив, и то не само као редовни посетилац позоришта (према: Нерн 1971: 43).

Драма *Псовање публице* у основи је деструктивна: руши гледаочева очекивања, односно природу стварности у позоришту. Другим речима, овај комад показује да у позоришту, где су фантазија, илузорност, привидност и фикција (једном речју: нереалност) на дневном распореду, публика постаје један од ретких стварних елемената позоришног искуства. Насупрот другим позоришним револуционарима жељним да промене улогу публице у позоришту, Хандкеа то питање не занима. Када чланови *Живог позоришта*⁸⁹ одлазе са сцене током извођења Антигоне да би упутили низ псовки публици, то нема сличности са сто шездесет четири увреде којима Хандке почасту публику. Глумци *Живог позоришта* увлаче публику у вртлог драме, тако што емоције преносе са сцене на аудиторијум. Хандке, с друге стране, жели да публика остане повучена и резервисана, да контролише себе, како би могла да се одупре лажној, али и хипнотишућој емотивној примамљивости драмске радње.

Комад *Псовање публице* је у том светлу позоришни догађај који је раскрстио са скоро свим елементима позоришта попут заплета, ликова, дрмаског времена, места, радње, па чак и мимезиса или играња улога. Оно што преостаје су позорница, аудиторијум, неки људи који говоре и други који посматрају. Говор је ту да покаже оно што је очигледно: већина елемената традиционалног позоришта не постоји, али то не значи да ће се уложити напор у стварање прихватљиве драме од онога што је остало.

Оно што овај комад чини узбудљивим и занимљивим је темљност у обрађивању основне идеје нетеатралности и маштовитост која траје на тридесет страница текста, односно

⁸⁹Видети: <https://www.rastko.rs/drama/icosic-americki.html#4>

око шездесет минута извођења. У правом смислу позоришна непозоришност. Реченице су домишљате, на пример, када је у питању јукстапозиција анафора и последњи налет увреда.

Хандке је лишио свој први драмски комад већине замки конвенционалног позоришта, али је тако створио жив театарски догађај, уништио презрене механизме заплета и ликова, илузија и притворности, није ограничио драму на стварност овде и сада већ на ону у којој публика постоји. Јер публика треба да има наду у будућност – писац се нада да ће публика одбацили добри стари ток позоришне нереалности и прихватити стварност, тако што ће учинити да буду свесни сопственог присуства у позоришту. Када их промени, када им отвори очи ка новој самосвесности, сматра да су спремни за нову врсту театра. Драма *Псовање публике* је, између осталог, пролог, наредним пишчевим комадима.

Пророчанство

У *Белешкама за говорне комаде* Хандке наводи: „говорни комади користе природну изражајну форму вређања, самооптуживања, исповедања, тврдње, испитивања, потврђивања, изговора, прорицања, повика упомоћ” (према: Нерн 1971: 45). Наслови свих четири на броју, његових говорних комада налазе се на овој листи, а драма *Пророчанство* је једна од њих. Попут осталих комада говора и овај је на пола пута да постане *очишћена драма*: нема ликова, заплета, илузија; одиграва се у истој временској равни у којој је публика. Дрaму *Пророчанство* Хандке је написао пре комада *Псовање публике*, иако је изведена након њега. Састоји се од тринаест страна текста и листе глумаца, односно четири говорника (a, b, c, d). Текст се састоји од једноставних реченица, свака у посебном реду, већина су прилошке реченице које почињу речима: „као да”. Реченице су груписане у говоре најчешће од једне, а највише петнаест реченица. Говоре је писац доделио наизменично говорницима (a, b, c, d), или комбинацији говорника (ab, abc, abcd), или у комбинацији претходна два шаблона (d, ad, b, c, b, abcd). Како не постоји тематска повезаност међу текстовима говорника, намера писца је да створи апстрактне шаблоне појединачних гласова с једне, и једногласја с друге стране.

Проблем настаје јер се реченицама изриче нешто што је очигледно: једна ствар се пореди са самом собом. Тако срећемо реченице: „Статуе ће стајти као да су статуе” (Handke 1976: 4), „Крв ће бити црвена као да је крв” (исто: 11), „Они које удари гром пашће као да их је гром ударио” (исто: 14), „Пепео ће сагорети као да је пепео” (исто: 15), „Креда ће бити беле боје као да је креда” (исто: 16). Ових пет примера су граматички шаблони који се смеђују у формирању других изјава. Све реченице су у будућем времену, те како се наговештава насловом, имају ноту предсказања.

Намеће се питање о чему се овде ради? Да ли је посреди жеља да се опише све како јесте или да се представи проблем писца који једноставно жели да опише појмове онакви *какви јесу*, без поређења њихових сличности и разлика. У есеју *Позориште и филм* Хандке говори о *мистерији поређења*:

Паскал је изјавио нешто попут овога: читава мистерија потиче од чињенице да људи упорно верују да морају да се пореде с бесконачношћу. А друга мистерија – коју Паскал није поменуо – потиче од чињенице да људи морају да пореде *све* ... Како настаје ова манија за поређењем? ... Зар не проистиче из наше неспособности да разликујемо појединачне ентитете? И како долазимо до тога да при сваком поређењу увек желимо да у исто време донесемо суд о вредности? Зар није истина да доносимо суд о вредности зато што не умемо да прво појмимо... предмет у потпуности? (према: Schlueter 1977: 114)

Хандкеова намера да себи и својој публици поврати моћ једноставне перцепције, тако што ће обезвредити *индустрију поређења* свођењем на њен логички закључак. Поређењем једне појаве са самом собом уместо са оним што јој је страно, Хандке наглашава особеност, *стварност* саме појаве.

Циљ драме *Пророчанство* није откривање клишеа, већ да се уз помоћ свакодневних клишеа дође до нових закључака о стварности. Као и у комаду *Псовање публике*, и овде видимо принстонског Хандкеа који покушава да отвори очи својој публици пред огољеном стварношћу, где нема лажних слојева фикције и стилских фигура.

Самооптуживање

„Коришћење позоришта као моралне институције ме нервира” изјавио је Хандке у разговору са Артуром Цозефом, а онда појаснио:

У оној мери колико позориште чини да људи буду свесни да ауторитет, да једна особа управља другом на начине који су до тад били непознати, а које су људи прихватили као уобичајене – ако се ти начини одједном учине људима вештачки, потпуно неприродни, уз помоћ лингвистичког обелодањивања, уз помоћ граматичке дедукције, које наједном показују људима да начин извршења надмоћи нити је божански ни статутни толико позориште може да буде морална институција (према: Joseph 1969: 32).

Управо ове услове Хандке жели да испуни у комаду *Самооптуживање*. Овде уочавамо нову тему његовог драмског текста: забринутост у вези са делањем власти и начинима за контролисање друге особе. То је нешто шта нас нимало не изненађује када узмемо у обзир да је писац и политички активиста. Ову тему ће наставити да развија у наредним драмским текстовима: *Каспар* и *Штићеник хоће да буде тотор*.

За драму *Самооптуживање* писац каже:

Испрва сам планирао драму јединствене радње, приче, попут исповести; непрекидна исповест на сцени у форми дијалога; тачна реплика стварности. Овај план сам свео на речи, зато што је то подразумевало да нема предмета на сцени, нема проблема на сцени.... Због тога се догодио процес упрошћавања који није био у плану, али се једноставно догодио. (према: Hern 1971: 49)

Свођење радње на речи и јесте једна од одлика говорних комада, и не чуди нас што овај комад подсећа на драму *Псовање публике*. Састоји се из низа једноставних изјава груписаних у четрдесет један пасус различитих дужина, без дидаскалија или додељених говора, постоји само уводно упутство:

Овај комад је говорни комад за мушког и женског говорника. Нема улога. Говорници чији су гласови синхронизовани говоре наизменично или једногласно, тихо или гласно, с наглим прелазима, тако да се ствара акустични шаблон. Сцена је празна. Оба говорника користе микрофоне и мегафоне. Аудиторијум и сцена су све време осветљени. Завеса се не користи. Чак ни на крају комада завеса се не спушта (Handke 1997: 34).

Комад се састоји од три дела дугачака две до три стране и завршног дела од око тринаест страница. Први део има тринаест пасуса и почиње изјавом: „Дошао сам на свет” (исто: 35). Писац тако уводи централни, односно, једини лик комада, *Ја* говори како је рођено и описује разне природне фазе одрастања до потпуне контроле, свести и уживања у најбитнијим способностима тела и ума. То је у неку руку апстрактна аутобиографија: *Ја* није лик нити особа у општем смислу, што потврђује то да текст деле два говорника различитог пола. *Ја* је реч коју сви користимо када говоримо о себи, тако се „ја” у овом комаду односи на свакога, што објашњава зашто многе радње које ће уследити не може одиграти једна особа. Оне су мозаик свачијег искуства.

До краја првог дела *Ja* може да се креће, говори, чује, види, именује себе и свет око себе, тако што користи граматички тачне реченице, свесно је сопствених способности, концепта времена, воље и одговорности. Прелаз у други део обележиће победничка изјава: „Постало сам свесно биће” (исто: 37), уз снажну изјаву: „Нисам само природи морало да се повинујем. Морам да се повинујем правилима” (исто). Другим речима, друштво не толерише неусмерене активности појединца. Оно намеће правила и ограничења и у тим оквирима допушта делање. Оног тренутка када појединац постане пуноправан члан друштва мора да поштује правила.

У другом делу (од четрнаестог до двадесет првог пасуса) набрајају се разни прописи, дужности и одговорности које *Ja* мора да испуњава и поштује. Ово се сажима у пасусу у којем је свака ментална или физичка активност постављена спрам њеног ограничења: „Постао сам способан да разазнам добро и зло: постао сам дужан да избегавам зло. Постао сам способан да играм према правилима игре: постао сам дужан да избегавам кршење правила игре” (исто). Одељак се завршава пародијом укоравања у којој се *Ja* пита о која битна и ситна правила се огрешило. Последње реторичко питање: „Да ли сам згрешио против правила, планова, идеја, постулата, принципа, етикета, статута, јавних мишљења и формула читавог света?” (исто: 39) израз је потпуне кривице сажете у безбројним ограничењима која су наметнута.

Ако је у првом делу развијање *Ja* позитивно и прогресивно (теза), а у другом негативно и спречено (антитеза), у трећем делу *Ja* даље напредује, осваја већу територију, али из сазнања о рестриктивним притисцима и супротстављања њима (синтеза прва два пасуса). У овом делу и четвртом, последњем, који је последица трећег, *Ja* тежи да се изрази. То самоизражавање је потпуна потврда самосвојности, али друштво налаже ограничавање самоизражавања, те открива жељу да обузда самосвојност појединца. *Ja* које је семантичко оваплоћење самосвојности објашњава како је ишло напред и изразило се на све могуће начине у знаку супротстављања експлицитним и имплицитним друштвеним правилима и табуима. У трећем одломку су ови чинови самоизражавања непогрешиво недруштвени: пљување, одобравања која ниси у складу с тренутком и местом, бацање смећа на улици. Међутим, двадесет девети параграф, који је четврти део, састоји се из бројних примера безазленог самоизражавања: говорење, набављање предмета, обнављање, производња предмета, гледање, играње, ходање. Већина овога се, ипак, понавља у наредним параграфима, уз додавање одређенијих ситуација, те долазимо до закључка да се прописи више крше него што се не крше.

Стога, иако је *гледање* у себе довољно невино, писац показује да је довело до гледања у „предмете у које је било срамота гледати”, до нескретања погледа пред „догађајима за које се сматрало да си издајница ако их гледаш”, до тога да се не гледају „људи који ми се обраћају”, до гледања „филмова који нису препоручени”, до гледања „мечева без улазнице” и држања очију „отворених током сексуалног подвига” (Исто: 44). Овај прогресивни шаблон од општих безазлених ситуација до тачно одређених прекршаја, који кулминира у прилично бизарном примеру кршења основних правила живљења, односно у немогућности да се буде прописни грађанин писац користи како би показао немогућност самоизражавања кроз ходање (померање), узимање предмета, гледање (и слушање), конзумирање (хране, пића), удисање ваздуха и играње, уколико је то самоизражавање ограничено правилима. Хандке на почетку комада победоносно објављује стицање и потенцијал многих од ових способности. Сада, пред крај, добија се утисак да је њихово стицање да би појединац изразио личност осуђено на сукоб са правилима које налаже друштво.

Врхунац препознајемо у најдужем параграфу скоро пред крај драме. Он има лажни библијски призив јер се састоји из низа признања. Сви *злочини* против друштва које протагониста врло озбиљно признаје да је починио – заправо су одлике личности или израз свести појединца. Хандкеов циљ је овде да листа буде толико дугачка, а *злочини* тако тривијални, односно нерационални да признање губи веродостојност и претвара се у поносну потврду самосвојности, а финални крешендо неодговорног понашања у хитним случајевима постаје готово егзистенцијални чин пркоса у свету хаоса. Штавише, кроз последњу радњу:

„Померио сам се” (исто: 49), на први поглед у овом контексту можда чак и кобну иронично одјекују прва достигнућа *Ja* након рођења.

Сада су сва достигнућа с почетка драме поништена или у великој мери поништена: осим једног – самог постанка. Међутим, ни он није дозвољен. У претпоследњој реченици *Ja* изговара: „Нисам постао оно што је требало да постанем. Нисам одржао обећање које је требало да одржим” (исто). Главни грех у комаду не може се приписати хришћанској доктрини, већ је то *грех* који сви носимо као одраз урођене неспособности да живимо онако како друштво диктира. Чак је и чин постанка ограђен друштвеним очекивањима.

Појединац насупрот друштва је често обрађивана тема. Али Хандке има јединствен приступ, јер јој придаје апстрактан и универзалан значај. Иако његове комаде пореде са драмама претходника антиилузионисте Брехта и антитеатристе Јонеска, међу њима постоје суштинске разлике. Упоредимо, на пример, Брехтову драму *Предузете мере* и *Самооптуживање*. Обе су утемељене на одређивању места појединца у ширем контексту друштва, али, упркос позоришној неконвенционалности, Брехтова драма стиже до закључака путем фабуле, фиктивни ликови представљени су кроз глумце. Еслиново тумачење (Esslin 1960: 7) Јонесковог става у драми *Ђелава певачица* се у великој мери може односити на комад *Самооптуживање*: „Оно што осуђује је рушење особитости, масовно прихватање слогана, унапред спремних идеја које све више претварају масу друштва у збирку централно усмерених аутомата”. Разлика је у једном поступку: Јонеску су били потребни отеловљени Смитови и Мартинови као ултратипични производи масовног друштва, како би драматизовао тему. Хандке је учинио да иста тема буде апстрактна и универзална, тако што је главни лик празна лична заменица првог лица једнине, тако да сваки гледалац филозофски може да испуни ту празнину према себи. *Ja* је нека врста модерног *Jedermann*, разлика је у томе што је *Jedermann* у својој архетипичности стваран публици, постаје физички оваплоћен, можемо се и емотивно поистоветити, док *Ja* остаје апстрактни концепт, са гласом али без грађе. Вештина и темељност којом је Хандке спровео идеју чини да овај на први поглед непријатан текст привуче пажњу и побуди интересовање гледаоца и читаоца.

Позив у помоћ

Хандкеов четврти и уједно последњи говорни комад, у потпуности зависи од квалитета изведбе текста у позоришту јер више личи на скеч: заузима четири странице, што је око десет минута на позорници и бави се једном ситуацијом. Идеја ове драме се можда најбоље види у пишчевом уводу:

може колико год хоћете људи да ради заједно на овом говорном комаду: али најмање двоје је потребно (то могу бити мушкарци или жене). Задатак говорника је да покаже пут преко много реченица и речи до речи коју траже ПОМОЋ. Потреба за помоћ публици се изводи акустично, лишено стварне, специфичне ситуације. Штавише, реченице и речи се не изговарају у уобичајеном смислу него у смислу тражења помоћи [. . .] На путу ка речи „помоћ“, говорници се изнова приближавају речи коју траже у погледу смисла или пак само у погледу звука; у зависности од овог приближавања, одговарајући одговор НЕ који прати сваки покушај такође се мења (Handke 1976: 21).

Све ово личи на дечију игру *Вруће-хладно*, у којој онај који је сакрио предмет наводи друге да га пронађу, тако што им, у зависности од тога колико су близу сакривеног предмета говори температуру (хладно – нису близу предмета, вруће – предмет је веома близу). Као и у овој игри, у драми *Позив у помоћ* све зависи од висине тона и нервозе у гласу. Хандкеова омиљена аналогија је она са фудбалских утакмица, где интензитет повика публике зависи од тога колико је лопта близу гола.

Као и у претходним драмама, комад чине одломци, а у сваком од њих је низ различитих изјава. Све их, осим једне прати одговор: *не*. Изузетак је последња објава где је одговор: *да*:

„Помоћ? : ДА!” (Handke 1976: 26). У другом делу драмске радње изјаве престају да буду реченице и постају кратке фразе или појединачне речи. Овде, као и у *Правилима за глумце* из драме *Псовање публице* писац инсистира на значају звука речи који у позоришту мора бити много важнији од самог значења речи.

Да Хандке верује у истинитост овог концепта види се из његове тврдње у упутству да ће публика врло брзо схватити која је реч у питању и да ће је чак можда изговорити наглас. Многе реченице описују ситуације у којима би реч *помоћ* била потребна. Све оне су заправо исечци, фразе и флоскуле из објава за јавност: „Даљи пад незапослености” (исто: 23), из новинских извештаја: „Глумац изгубио свест на сцени”, из објава и упутстава: „Доручак укључен у цену”, „Подвуци овде”, из усмених и писаних бирократских жаргона: „Пажљиво попуни писаним словима” (исто: 24), из моралних максима: „Богалј није крив што је богалј”, из слогана: „Нећемо рат”, из команди и узвика: „Браво” (Исто: 25). Хандке ове унапред спремне фразе открива као несумњиве примере вербалног насиља. У делима из ранијег периода стваралаштва писац је склон речима чије се значење срозало до баналности због прекомерне употребе у свакодневном говору. Сада иде корак даље и ограничава употребу речи искључиво на исечке из новинског језика, натписа на аутоматима, на кутијама за лекове, на знаковима на путу и слично. Уметнички чин се овде састоји из обликовања већ постојећег, доступног материјала и стављања у контекст.

Хандкеов вербални поп-колаж је занимљив и домишљат, посебно када је у питању уметање фразе, а како је овај колаж повезан с намером комада, Хандке објашњава у уводу:

Док говорници трагају за речју „помоћ“, њима је потребна помоћ; али онда када коначно пронађу реч „помоћ“, није им више потребна помоћ [. . .] Лакнуло им је јер могу да позову у помоћ. Реч ПОМОЋ је изгубила своје значење (исто: 22).

Једно објашњење за овај парадокс је да се остацима слогана и отрцаних фраза које друштво завештава појединцу не може изразити нешто тако искрено као позив у помоћ. Ово је тема којом су се бавили апсурдисти и бродвејски драмски писци попут Жан Клод ван Италиа, чије су драме испуњене криковима тескобе, које је метеж и равнодушност модерног града пригушила. Али Хандке такође тврди да реч, у овом случају *позив у помоћ*, може изгубити значење, јер се његово значење већ у великој мери преноси унапред спремним фразама, које не би требало да имају могућност да пренесу такво значење. Чак и најпознатијим речима се може променити значење према датим околностима и ситуацији. У претходним комадима писац је оголио језик (и сцену) до саме основе. Сада је и та основа под знаком питања: речи немају апсолутно значење; њихова значења можемо променити. Ова идеја није нова, иако је чешће проналазимо у филозофским трактатима него на сцени. Драма *Позив у помоћ* ствара основу за Хандкеов наредни комад *Каснар*, у којем се бави питањем како се језиком контролише и како губи значење. У овом светлу драма *Позив у помоћ* је ваљан експеримент и означава прелазак од говорних комада на пишчеве прве дуже драме.

Драме (не)слободног поједница

Значајан догађај 1968. године била је за Хандкеа премијера његове прве дуже драме *Каспар*, коју је престижни часопис *Theater heute* номиновао за драму године. У овом комаду писац искорачује из херметичног света говорних комада. На сцени по којој су побацани разни предмети и намештај, појављује се и муца Каспар, подсећа нас на клоуна, једва хода и успева да изговори само једну реченицу коју непрестано понавља. Током прве половине драмске радње уче га да говори, да именује предмете око себе и да распреди просторију. Његови учитељи су гласови које чујемо преко звучника. Уче га шаблонским реченицама и до краја првог дела за њега се може рећи да је постао део друштва. У другој половини комада Каспар је изложен какофонији звукова коју производе неколико других, потпуно истих Каспара који се појављују на сцени, што наводи оригиналног Каспара да размишља о догађајима који су се десили у првом делу. Све ово га наводи да нагласи своју нову самосвест и стапање са околином. Напослетку, он губи сваку логичку мисаону нит и повезаност са друштвом и у стању је да изговори само једну реченицу: ја сам ја само случајно.

Године 1969. настаће драма *Штићеник хоће да буде тотор* којом је запањено и поштоваоце и оштре критичаре својих дела, јер се у комаду не изговора баш ниједна реч, што је био велики преокрет од говорних комада, који се заснивају искључиво на речима. Током десет сцена два мушка лика обаваљају (не)уобичајене радње у једва намештеној сеоској кући и изван ње: једу јабуке, читају новине, али и бацају флаше и тањире – све у циљу приказивања, без говора, односа између два мушкарца: тотора и штићеника, надређеног и подређеног.

Хандке у интервјуу са Жељком Радаковићем (1986: 32) наводи да је „слабост крајњи одраз људскости”. Његови јунаци из ове две драме су слаби, међутим, та слабост не значи да су понизни или сломљени, у њима је и даље дух који се може одупрети различитим притисцима. Каспара друштво образује према својој слици, он постаје зупчаник у машинерији, али напослетку одбацује језик и све што је научио. У драми *Штићеник хоће да буде тотор* долази до промене односа надређени – подређени, а да се језик уопште не користи. Стога смо ово поглавље и назвали драме (не)слободног појединца

Да је свијет *мој* свијет, показује се у томе што
границе језика (*оног* језика који само ја разумијем)
значе границе *мога* свијета
(*Витгенштајн, 1960: 149*).

Истраживања односа између човека и језичког изражавања у књижевности заокупиће у великој мери мисли драмских писаца након Другог светског рата, нарочито у театру апсурда. Драма *Каспар* Петера Хандкеа иде корак даље и превазилази оквире овог позоришта. Јаз између искуства и језика више није у првом плану већ је нагласак на вербалном насиљу. У томе се огледа једна од основних разлика између текстова позоришта апсурда и Хандкеових драма. Језик више није само апсурдан, речи више нису гласови без значења, већ су опасна сила која овладава човеком, управља њиме и контролише га, те постаје суштина његовог бића и граница његовог света. Комад *Каспар*, како ћемо показати, кроз вербално насиље истиче кобну везу човека данашњице и језика који (не)свесно користи.

Хандке наставља да *освешћује* публику и показује нелагодну и мучну стварност баш онакву каква јесте, тако што гледаоце одваја од догађаја на позорници. Он напомиње:

Требало би да публика одмах увиди како ће присуствовати догађају који се изводи само на сцени, а не у некој другој стварности. Неће искусити причу, већ ће гледати позоришни догађај, јер се неће одиграти прича, публика неће бити у позицији да замисли да постоји наставак приче до оног њиховог наставка (према: Malkin 1992: 11).

Као што се у драми *Псовање публике* напада публика, тако и комад *Каспар* садржи елементе вербалног насиља, али на вишем нивоу. Не само што се публика вербално напада текстом који слуша за време паузе, него се и централни лик уништава језиком који се открива као претећи и злокобан. „Једина ствар која ме обузима као писца је мучнина услед глупавог држања говора који се завршава брутализиацијом људи” каже Хандке (према: Joseph 1970: 61). Веза између бруталности и језика, односно говора⁹¹, тема је његове прве четири драме, али најјачи утисак оставља у тексту насловљеном *Каспар*.

Већ у наслову види се новина у пишевом стилу, јер по први пут централни лик добија име. Штавише, Каспар је историјска личност – Каспар Хаузер, шеснаестогодишњак који је живео у потпуној изолацији од спољашњег света и није научио да говори. Он се 1828. године мистериозно појавио у Нирнбергу (в. Malkin 1992: 15). Песма Ернста Јандла *16 година* стоји као предговор ове драме и индиректно упућује на Хаузера и његову ограничену моћ говора. Међутим, аутор на самом почетку јасно указује да овај текст није историјска биографија:

Комад Каспар не приказује како ЈЕ СТВАРНО или како је СТВАРНО БИЛО са Каспаром Хаузером. Већ приказује ШТА ЈЕ с неким МОГУЋЕ. Приказује како је некога посредством говора могуће научити да говори. Комад био могао да носи наслов 'вербална тортура' (Handke 2017: 38).

⁹⁰Овом приликом измењено и допуњено, ово потпоглавље првобитно је објављено као оригинални научни рад у часопису *Наслеђе*, бр. 46, 2020.

⁹¹Језик и говор истовремено су друштвени и индивидуални феномени, што је у складу с претпоставком да се друштвени макрокосмос увек приказује у индивидуалном микрокосмосу и без њега не постоји. Ипак, разлика је у томе што говор представља чин појединачног говорника, док је језик апстрактан систем знакова. Говор је његова конкретна реализација у материји. Језик је организација говора (в. Sosir 1969).

Хандкеа не занимају историјски детаљи већ метафоричке импликације: одрасла особа попут тек рођеног детета упознаје свет и усваја језик. Историјски Каспар Хаузер служи му као модел човека који се отуђио од самог себе и окружења и као пример неуспелог покушаја социјализације путем лингвистичких форми. Писац наводи:

У *Каспару Хаузеру* открио сам прототип неке врсте лингвистичког мита. Лик ме је заинтересовао. Људско биће које је шеснаест или седамнаест година живело у дрвеном прегратку одједном долази у спољни свет и мора да га упозна, иако не уме да говори. Тај Каспар Хаузер ми је био интересантан не само као митска фигура, него као прототип људи који су у сукобу са самим собом и светом око себе, који се осећају изоловано (према: Hersh 1971: 60)

У послератним драмама (Пинтера, Олбија, Јонеска и других) посебно се истиче да језик има моћ да управља стварношћу, а Хандке иде корак даље и у драми *Каспар* у средиште ставља потпуну драматизацију претеће и узнемирујуће природе језика. Показује како управљамо речима али у истој мери колико оне управљају нама. Откровење које нам нуди ова драма јесте према мишљењу Гилмана истина о језику и односу између речи и жеље да се изразимо. Хандкеови текстови произилазе из *мучнине* изазване језиком који не можемо да контролишемо, из наше беспомоћности пред независним и претећим статусом који језик добија (в. Gilman 1999: 271). Ова мучнина је слична ономе што Јонеско осећа док пише драму *Пелава певачица*. Језик је према његовом мишљењу полудео, и уместо да служи постаје господар говорника (в. Ionesco 1964: 179).

Истраживања проблематике природе језика и претпоставка да сви филозофски проблеми настају услед лингвистичке збуњености закупиће мисли Лудвига Витгенштајна. Он у предговору списа *Логичко-филозофски трактат* наводи:

Књига ће, дакле, повући границу мишљењу, или тачније – не мишљењу, него изражавању мисли: јер да бисмо повукли границу мишљењу, морали бисмо моћи мислити обе стране ове границе (морали бисмо, дакле, моћи мислити оно што се мислити не може) (Vitgenštajn 1960: 23).

У драми *Каспар* Хандке прихвата Витгенштајново ограничење језика, али показује и шта се дешава када га постављају *погрешни* људи, и тврди да се „ниједан друштвени систем не критикује у овом комаду, ни капиталистички ни социјалистички” (према Hersh 1971: 73). Хандкеови шаптачи су апстрактни представници свих сила које покушавају да контролишу језик других – а самим тим и њихове мисли.

Витгенштајнов бесмисао, такође, видимо у овом драмском тексту. Када Каспар схвати да је језик који је научио толико ограничен да је дословно бескористан („свака је реченица досадна ко стеница” (Handke 2017: 109), он постепено тоне у бесмисао и покушава да пређе преко језичких ограничења, како би могао смислено да се изрази. Ова драма није филозофско дело, али према Гилмановим речима (Gilman 1999: 288) представља „саставни део Витгенштајнове мисли”. Претпоставке од којих Хандке и Витгенштајн полазе су следеће: 1) језик постаје огледало које рефлектује свет у његовој логичкој форми; 2) свет постоји само кроз и унутар језика.

Радња ове драме је да *говор* сам по себи (представљен кроз шаптаче – три гласа без тела) ствара и обликује Каспара који не поседује речи. Два главна *лика* су Каспар, кловновска фигура, људска апстракција, и говор, гласови које чујемо преко звучника, на њих Каспар реагује, са њима је у сукобу, и они га на крају науче да постане као сам тај говор: јасно формулисан, обликован по правилима и утврђен према пропису.

Драма почиње тако што Каспар покушава да нађе отвор на завеси и уђе на сцену где су побациани уобичајени реквизити и сценски намештај. Након неколико неуспелих покушаја успева и *рађа* се на сцени. На лицу носи маску која „има израз зачуђености и збуњености” (Handke 2017: 41). На глави му је велики шешир, носи широке панталоне, ципеле су му

распертлане и незграпне – подсећа нас на кловна. Међутим, Хандке негира сличности између типичног кловна и Каспара, јер како Херн (в. Hern 1971: 61–2) сматра, не жели да га публика препозна као смешан и симпатичан стереотип и на тај начин замагли чињеницу да се Каспарова страшна судбина може огледати у друштву у којем живе.

Каспар је као новорођенче, непознати су му предмети које види и само његово тело, а ум му је дословно *tabula rasa*. Попут образовног романа⁹² ова драма показује одрастање и образовање појединца. Разлика је што у овом случају образовање значи урезивање језичких форми на празан ум.

Каспар уме да изговори само једну граматички тачну реченицу и без разумевања је изнова понавља: „Желео бих да будем онакав какав је некада био неко други” (Handke 2017: 50). Једина реченица коју је Каспар Хаузер умео да изговори била је: „Желео бих да будем јахач као мој отац” (Malkin 1992: 15).

Текст драме издељен је у шездесет пет делова, а како према дидаскалијама постоји текст за паузу, стиче се утисак да има два чина⁹³. Радња је подељена и тренуцима изненадне таме. Каспар изговара ту једину реченицу, док се махнито креће по сцени и удара врата ормана која се не затворе, и тек тада, у осмом делу, шаптачи почињу да причају. Њиховом првом реченицом почиње процес Каспаровог образовања, његове *реконструкције* посредством језика. Аутор веома прецизно описује гласове сва три шаптача, они се ни у једном тренутку не појављују на сцени. Гласове чујемо са свих страна, у њима нема топлине, ироније, хумора, сарказма, тон је једноличан. Шаптачи нису учитељи, они представљају норму, правила и систем који мора да се прихвати. Писац даље објашњава да гласови морају звучати као они преко телефона, мегафона, телевизије, неког техничког уређаја – аутоматски, безлични, „говоре разумљиво” (Handke 2017: 44).

Хандке жели да публика јасно схвати његове намере, и стога у упутству за позорницу стоји да се објашњења могу изнова пуштати преко звучника како публика улази у позориште и чека почетак представе. Када шаптачи почну да говоре, аутор даје назнаке да текст „није њихов” (Handke 2017: 44). Стога све што публика чује није спонтани дијалог, мисли неког појединца, већ су то реченице преузете из свакодневног језика, оне које нас окружују са свих страна и никоме не припадају.

Каспар почиње да учи тако што му шаптачи стављају до знања да ће му реченице пружити скровиште и сигурност, оне представљају његову свест, а најбитније је да ће имати реченицу којом „сваки неред може довести у ред” (Handke 2017: 47), и напослетку он ће бити „срећни власник реченице која ће му сваки немогући неред учинити могућим, а стварни неред немогућим: реченицу која ће га одучити од било каквог нереда” (Handke 2017: 47) – што је донекле иронично, јер Каспар тада ћути и налази се усред разбацаних предмета на сцени.

Затим, покушавају да га науче да рукује предметима и схвати чему шта служи. Предмет без имена је претња, извор хаоса и бола, а ако га именује – заштитиће се. Међутим, за то му је потребно више од те његове једне реченице коју упорно понавља – мора да научи језички систем. Тако је задатак шаптача да му одузму реченицу, једини интелектуални концепт који је донео на свет, и замене га њиховим. То раде тако што га бомбардују реченицама, оне га муче и збуњују. Шаптачи почињу исцепканим ритмом „Почињеш од, себе ти, си једна, реченица ти, би од себе, могао да склопиш небројене, реченице, али ти, само ту седиш, а и не, знаш да само ту седиш (Handke 2017: 50).

⁹²Нем.: *Bildungsroman*

⁹³Текст је подељен и тако што се на појединачним страницама са леве стране налази оно што Каспар изговара, а са десне оно што шаптачи говоре. Поред тога што овако читаоци могу да прате како долази до преклапања говора шаптача и Каспара, таква расподела текста доприноси шизофреном ефекту који у драми постепено настаје.

Каспар покушава да се одбрани оним што има – својом реченицом, а све нас ово подсећа на неки ритуални егзорцизам у којем се она повинује жељама шаптача, и напоследку раствара. Каспар је у стању да изусти само појединачна слова, затим звукове, док на крају није ућуткан, а његов отпор сломљен. Прва фаза трансформације је окончана. Према Хандкеовим речима: „Говором искорењују ту реченицу из њега [. . .]. То је прва фаза.” (према: Нерн 1971: 64). Малкин (в. 1992: 17) тврди да је Каспарова реченица била део и одраз његове личности. А када је изгуби, губи и заштиту и мора да се уклопи у већину, што и јесте циљ.

Хандке у већини својих драмских текстова, а нарочито у овом користи граматички тачно формиране, јасне реченице, тврди да је „у *Каспару* повест сачињена као прича реченица” (према: Joseph 1970: 61). Шаптачи тврде да су оне јединице реда, део његове свести, те да ће га процес усвајања правилног говора научити да се правилно понаша и мисли: „учиш друге реченице и учиш да учиш; уз реченицу спознајеш да постоји ред и уз реченицу се учиш реду” (Handke 2017: 49). Они га не уче речима већ реченицама, управо зато што је реч слободна и самим тим може да се упари и делује с другим речима, док је реченица везана у једном свом значењу и чини готову, дату форму. Ролан Барт (в. Barthes 1975: 50) тврди да је реченица сачињена од хијерархијских структура и да је као таква комплетна. Ворф (в. Whorf 1956: 258) сматра да су у сржи говора реченице, а не речи и да је језик систем, а не само спој норми, у којем је основна јединица реченица. Хандке показује како су тај систем и хијерархија рушилачки, како присиљавају појединце да се уклопе у систем и немо прихвате правила. Тек ће на крају Каспар схватити да је „свака реченица чудовиште“, те да му „при свакој новој реченици припадне мука“. „Сликовито“ речено „смушен“ је, јер га „држе у шаци“ (Handke 2017: 116). Исту мучнину Јонеско осећа док пише драму *Ђелава певачица*.⁹⁴ Реченице краси *чудовишно* својство, појединац када почне да говори он је већ део система, покорен унутар језичког система. Каспар ће напоследку говорити попут шаптача и схватиће: „Првом реченицом коју сам изговорио већ сам улетео у клопку” (Handke 2017: 115). Прихватање било ког система значи бити под његовом контролом.

Када Каспар почне да говори, он ипак не успева да изговори реченице већ неповезане речи, и њима призива слике мучења, ужаса, насиља:

Како мрачно
Мртвопозвање
Вичеш.
Ударам.
Цвилиш (Handke 2017: 55).

тек на крају успева да изговори: „Ономад, када сам још био негде другде, глава ме никада није толико болела и нису ме толико мучили као сада, када сам овде” (Handke 2017: 56).

Слике бруталног мучења, пребијања, вриштања, страха постају све јаче како се радња драме одвија, а Каспаров говор – одраз језичких образаца које чује. Централна сцена је попут кафкијанског испитивања у којем појединац мора да говори, а жељени одговори и признања извлаче се вербалним насиљем.

Каспара уче да живи унутар реченица и да ће одговорна особа која поштује ред увек бити окружена реченицама. Попут намештаја постављеног на право место, оне чине да се осећа као код куће. Хандке пореди језик са кућним намештајем, јер оба захтевају извесни ред: друштвене норме захтевају уредну кућу и *уредан* језик. Шаптачи упорно инсистирају на реду и уређености свега: језика, мисли, жеља, објеката око Каспара. Ред типичан за друштво средње класе постаје њихова водећа идеологија. Стога реченица није само скуп речи, већ модел за

⁹⁴ „Док сам писао ову драму (јер то је постала врста драме или анти-драме, то јест, пародија драме, комедија комедије), осећао сам малаксалост, вртоглавицу, мучнину. Морао сам да прекинем с радом с времена на време, размишљао сам све време који ђаво ме је подстицао, легао бих на кауч из страха да не видим како моје дело тоне у ништавило и ја са њим. Упркос томе, кад сам га завршио, био сам веома поносан. Замишљао сам да сам написао нешто попут *трагедије језика!*” (Ionesco 1960: 12)

поређење свега осталог: „Откад можеш да изговориш реченицу онако како ваља, све што приметиш почео си да поредиш с њом, тако да је реченица прерасла у пример” (Handke 2017: 58).

Каспар полако усваја појам реда који му шаптачи намећу и почиње да распрема сцену тако да намештај буде на свом месту, а покрете усклађује са ритмом реченица. Уче га да човек исправно мисли, ако поштује ред друштва средње класе:

Свакоме рад буди осећај одговорности.
Свако преуређење изазива неред.
Свако мора изградити сопствени свет.
Неред изазива гнушање свих пристojних људи.
Постављен сто убраја се међу најлепше појаве у животу.
Свако треба потпуно да се преда свом послу.
Требало би да се осећаш одговорним за уређење простора (Handke 2017: 62–64).

Каспар мора да усвоји клишее попут појмова чистоће, уредности, учтивости, послушности. Они постају модели његовог говора и мисли. Једино тако може бити срећан:

Распоред
предмета
обезбеђује
све
претпоставке
за
срећу (Handke 2017: 67).

„Све на сцени је у складу” (Handke 2017: 67), те Каспар преуређује сцену по којој су побациане ствари у савршено уредну собу. Она постаје слика свега што је научио да представља уредну кућу. Сцена постаје уређен буржоаски салон, красе га ваза са цвећем и чинија воћа на столу, чак се и слика на зиду слаже са ентеријером. Каспар се пресвлачи у одело, како би се стопио са сценом.

Испрва му је појавни свет био потпуно стран. Сада је научио да влада предметима и успостави вербални ред. Али у том процесу над њим је такође уведен ред – постаје објекат језика. У потпуности се повинује ономе што шаптачи изговоре, чак се и креће у ритму њиховог говора. Ворф тврди како је појавни само наставак лингвистичког света и како човек може да искуси предмете и природу само кроз концептуалну мрежу наметнуту језиком. Према његовом мишљењу, језик је потпуно независтан, он одређује мисаони оквир и понашање говорника (в. Whorf 1956: 148). Управо ту независност језика показује Хандке у овом драмском тексту кроз гласове шаптача који имају сопствени живот и независну драмску улогу. Писац показује да, поред тога што језик одређује границе наших мисли он од говорника прави жртву лишену појединачности и присиљену на већ утврђен и формиран говор.

Ово покораване језичким структурама постаје очито када и даље незадовољни шаптачи настављају да уклањају последње трагове Каспарове особености. Након што су од њега направили особу која мисли онако како налажу норме, која говори према правилима и понаша се у складу са системом сада га уче типичним реченицама „*помоћу којих се просечан човек пробија кроз живот*” (Handke 2017: 69). Показују му стварност, уче га да са њом мора бити у складу, а веза између језика и насиља постаје све јача и сложенија. Док Каспар рецитије: „ако је нешто срећено, онда је то и лепо” (Handke 2017: 68) и „ако ја нешто кажем, онда је то у реду, зато што ја себи кажем да је све што кажем у реду” (Handke 2017: 69), шаптачи тихо описују собу за мучење и испитивање:

Ударити шаком о сто. Засукати рукаве. Остао на поду. Залупити врата за собом.
Показати зубе. Премлатити ко вола у купусу. Збрисати с лица земље. Обрисати неким

под. Разрушити до темеља. Рушити без милости Остати чврст. Рушити све пред собом (Handke 2017: 68).

Вербално насиље доводи Каспара до последње, „најбитније” лекције да јавни говор, добро укалупљен и наслеђен мора претходити мислима:

Реци шта мислиш. Не можеш рећи ништа осим онога што мислиш. Не можеш р е ћ и ништа што н е м и с л и ш. Реци шта мислиш. Ако ж е л и ш да г о в о р и ш оно што н е м и с л и ш, истог тренутка мораш п о ч е т и да м и с л и ш. Реци шта мислиш. М о ж е ш почети да говориш. М о р а ш почети да говориш. Када почнеш да г о в о р и ш, почећеш и да м и с л и ш оно што к а ж е ш, чак и ако будеш ж е л е о д а м и с л и ш нешто друго. Реци шта мислиш. Реци шта не мислиш. Када једном будеш почео да г о в о р и ш, м и с л и ћ е ш оно што кажеш. Мислићеш оно што кажеш, што значи да м о ж е ш да мислиш оно што кажеш, што значи да је д о б р о да мислиш оно што кажеш, што значи да т р е б а да мислиш оно што кажеш, што значи не само да с м е ш него и да м о р а ш да мислиш оно што кажеш, зато што ништа *друго* и не смеш да мислиш, осим онога што кажеш. Мисли оно што кажеш (Handke 2017: 79).

Ворф (в. Whorf 1956: 212) тврди да језик није само средство за изражавање идеја него и за њихово обликовање, водич за човекове менталне активности. Хандкеов *јунак* се покорио језичкој диктатури, у потпуности ускладио своје мисли са говором, и на тај начин одузет му је и последњи трзај особености, те мора да се уклопи у систем и остане му доследан. Прихвата стереотипе, а оно што су шаптачи успели да наметну најбоље се огледа у његовој употреби глагола „бити”: „Онај сам који јесам”⁹⁵ (Handke 2017: 80).

Успешно је завршена прва фаза ове драме: *јунаку* је испран мозак, потпуно је свестан света око себе, успева да затвари врата ормана, рецитије придеве и тако описује особу без посебних квалитета, формирану према прописима и правилима, баш какву шаптачи желе да створе. Сада, попут марионете, више није у могућности да нешто изговори или уради сопственом вољом. У стању је да спозна и прихвати реченице, ред и рационалност. Свет га више не плаши, јер је уређен посредством језика. Напушта сцену, али се врата ормана опет отворе, те враћају осећање нелагодности.

Уследиће пауза, а писац даје јасна упутства за колаж звукова који публика слуша док чека наставак. Текст чују преко звучника у чекаоници, лобију, у самој сали, па чак и на улици где би се могли скупити. То су исечци јавних говора политичара, председника, папа, коментатора, писаца, свих личности које на неки начин утичу на народ својим говором. Иако су то само одломци, публика их препознаје као формалне говоре, већина упућује на насилне политичке активности. Клицање и звиждуци стапају се са звуцима индустрије и природе; смех и звуци сирена преплићу се са реченицама о животу и рату. У последњем делу опис вечерње забаве са савршено постављеним столом, на којој се манири строго поштују Хандке изједначава с насиљем:

Овали се приносе с леве стране. Супа се приноси с десне стране. Сва пића се приносе с десне стране. Све чиме ћеш се сам послужити приноси се с леве стране. Нож у леђа приноси се с десне стране. Ти седиш у средини. Сланик стоји лево. Кашика стоји десно, са спољне стране, крај ножа. Захват гушења приноси се с обе стране. Чаша стоји десно од тањира. Пијеш малим гутљајима. Ударац је делотворнији одоздо (Handke 2017: 93–94).

Текст за паузу завршава се звуком бомби, урушавања кућа, звона, гонгова и онда уследи позив публици на други чин. Уређеност уобичајеног догађаја, попут вечере, приморава Каспара да потисне свако нежељено испољавање емоција.

⁹⁵ Овај цитат је алузија на Божије име Јахве.

Ову вербалну бујицу можемо посматрати као наставак драмског текста, стога је и публика, попут Каспара, изложена вербалном насиљу. Циљ није као у Каспаровом случају да образује или натера гледаоце до поштују ред, него да јасно покаже темеље њиховог језика. Они треба да искусе исту судбину као и главни јунак, али су и оптужени за уништавање Каспара, а оружје су управо њихове речи.

Сада се на сцени појављује пет ликова Каспара, њихове маске више не показују чуђење већ задовољство, и у почетку не говоре, већ раде оно што шаптачи рецитују: изводе различите покрете, испуштају различите звукове и слично. Павићевић (2009: 149) сматра да „методe насилног успостављања организоване контроле заједнице могу бити разноврсне, попримају форму која ће народу дати илузију слободног одабира, чиме свесно биће прелази у несвесно, а насиље постаје подношљиво и легитимно”. Тако и шаптачи уверавају Каспара да:

приликом довођења у ред човек није тако миран и уредан као касније када човек – доведши себе у ред батинама које је поделио другима – мирне савести жели и може да ужива у свету који је довео у ред (Handke 2017: 96).

Насиље се описује као користан, разуман и оправдан поступак за успостављање реда. Присила је „проблематична а л и може бити и корисна” (Handke 2017: 72), јер се тако појединац уклапа у структуру реда и заузима заједнички став. Резултат је потпуно Каспарово прилагођавање систему и губитак себе. Стојковић (2015: 192) тврди да „поступање по друштвеним законима и моралним нормама удаљава биће од његове суштине и омогућава му афирмацију само у оквирима колектива”. Каспар постаје пример поступања по ономе *како треба*, његов говор се пресликава у говор шаптача, те приповеда о својој прошлости када је био несвестан – до тренутка када је научио да прича, о важност реда и уређености друштва. Сада је он тај који рецитује друштвене нормe и описује прихватљив модел понашања:

Свако пре јела руке
мора опрати
свако нокте мора очисити
нико другоме не сме
живот огадити
свако нос мора брисати
нико законике
не сме цепати (Handke 2017: 104–105).

Ликови Каспара сада производе какофонију звукова попут јецања, кикотања, кукања, крештања, сиктања, врштања, стењања, а чују се ветар и лишће. Бука постаје скоро заглушујућа, па Каспар мора да виче док излистава правила реда, а звуци нереди и неуређености, човекове и у природи, прете да га надјачају. С једне стране, Каспарови дупликати су примери масовне производње друштву којем се сва људска бића обликују према истом калупу. С друге стране, можемо их посматрати и као одупирање колективизму. Узнемирујући крикови постају знаци Каспарове пробуђене свести у побуну против наметнутих ограничења друштвеног система. Одједном бука престаје, а пометен Каспар губи ток својих мисли:

Шта то беше
што сам управо
рекао? (Handke 2017: 108–109)

Каспарови дупликати почињу да се кикоћу и смеју током његове крајње борбе против онога што је постао, док на крају он не упуту реченицу публици на начин на који су се шаптачи њему обраћали, и три пута изговори:

Свака је реченица
Досадна ко стеница (Handke 2017: 109).

Он тако пружа отпор поништавањем целокупне логике говора шаптача. Хандке оставља наду да је опирање систему ипак могуће.

Уследиће кратка сцена у којој Каспар наставља да говори неповезане речи, док су његови двојници заузети исмевањем објеката на сцени, посебно столице: „*исмевају је, опонашају је, навлаче костиме на њу, вуку је и опонашају звук који притом настаје и столицу на крају тако извргну руглу да од ње и свих других предмета направе НЕМОГУЋЕ предмете*” (Handke 2017: 116). Тиме предмете лишавају значења, а шаптачи понављају „Нека буде” (Handke 2017: 115), указујући на променљиву природу речи које ликови Каспара изговарају.

Драма се завршава тако што Каспар понавља пет пута „Козе и мајмуни” (Handke 2017: 117) – реченицу коју Отело изговара сломљен пред лицемерјем друштва. Каспаров повик усмерен је ка шаптачима, публици и свима онима у маси који језик узимају здраво за готово, те доводе до његовог уништења. Напоследку, у првобитној верзији текста изговара реченицу:

Ја:
сам:
само:
случајно:
ја:
(према: Malkin 1992: 31)

Њу је Хандке касније избацио јер је како Малкин (Malkin 1992: 31) тврди, „превише јасна. Та реченица потврђује детерминистичку моћ језика која се, уосталом, уочава у читавом комаду.” Уколико виђење и изражавање не проистекну из саме личности појединца већ из друштвено наметнутих норми, структура и правила, онда је Каспар кога су шаптачи обликовали потпуно заменљив било којим другим продуктом система. Каспар схвата да сада када га шаптачи (представници притиска окружења и друштва) потпуно контролишу није у стању да тврди да је производ сопствених квалитета што је још битније, он увиђа да је језик, медијум кроз који је изградио личност и виђење света произвољан и променљив, и да га могу контролисати силе изван њега самог. Стога је и његово сопство произвољно и зависно. Себе дефинише само у односу на променљиве друштвене стандарде. Његово схватање ове кобне чињенице прати изненадно и силовито спуштање завесе која све Каспаре обара као лутке.

Каспарова личност се у току драме развија кроз процес човекове конструкције и деконструкције посредством језика. Контролише га језички систем коме је подређен и који кроз њега функционише. У теорији структурализма објашњава се процес децентравања субјекта, односно појединац се посматра као јединка која усваја културолошка правила и норме, али није у стању да их контролише. Значења почивају у системима конвенција, оне претходе мислима и измичу њиховом свесном схватању (в. Culler 2002). Леви-Штрос (према: Culler 2004: 51) тврди да „циљ наука о човеку није да конституишу већ да разложе” човека. Човек се *разлаже* у системима који га сачињавају и функционишу кроз њега. Каспар постаје пример жртве која се под притиском система одриче сопства. Као одрасла особа постаје део машинерије и зато, када тога постане свестан, може да устане против наметнутог уређења. Хандке тврди да је његов језик „одједном поремећен – док не наступи потпуна шизофренија” (према: Joseph 1970: 61). Његов јунак напоследку одбацује оно што га шаптачи уче, њихову граматику и језик, и изговара неповезане речи као вид супротстављања.

Аутор на самом почетку драмског текста наглашава да Каспар на сцени личи на „Франкенштајново чудовиште (или Кинг Конга)” (Handke 2017: 38). Прво створење, сачињено од различитих делова људских тела и оживљено постаје дивље, те уништи свог творца и себе. А друго је мегаломански горила, отргнут из свог природног станишта и доведен у град, где губи контролу и руши пола Њујорка. Каспаровим животом на крају управљају силе којима он

није у стању да се одупре, али не подивља у буквалном смислу. Његов отпор је почео изнутра. Тиме писац показује да увек постоји људска потреба да се човек супротстави покорности.

Језик је у овој драми средство крутог система за стварање и одржавање реда у друштву. Не само што је природа језичког система приказана кроз стварање и уништавање Каспара, него се открива и природа његове моћи. Шаптаци представљају језик укорењен у конкретной друштвеној стварности заснованој на нормама средње класе: мелодичан језик телевизијских реклама, радио говор, лукаво осмишљене реченице владајућих режима са циљем да слушаоце убеди у оно што говоре. Говорити значи бити у служби система и потчинити субјективност правилима друштва. Напослетку ће сукоб између потребе појединца за слободом и немогућности крутих вербалних структура да се повинују таквој потреби довести до Каспаровог уништења.

Језик изражава мисли. Стога контрола туђег језика подразумева контролу његових мисли. Каспар долази на свет само са једном реченицом, али она је истински његова. Међутим, како није у стању да успостави ред око себе том реченицом и како је она његова а не њихова, шаптаци је систематски уништавају и замењују је језиком ограниченим на понављање норми друштвеног конформизма. Зато Хандке одбацује језик као основно обележје људског рода: у њему види могућност за манипулацију друштва. Према речима историчара Херодота, Езопа су убили становници Делфа највероватније због његовог слободоумља. Езоп је сматрао да је језик извор мудрости, глас разума и истине, али у исто време и највеће зло на овом свету: извор свађа, осуда, сукоба, ратова и заблуда. Хандке у драми *Каспар* потврђује ову мисао и инсистира да је неопходно да постанемо свесни начина на који изражавамо мисли и онога што се језиком може маскирати. Управо то је оно што је окупирано мисли и других драмских писаца попут Пинтера. Паралелу можемо повући и са Орвеловим чувеним романом *1984*, у којем новогвор, веома слично језику шаптача почива на два принципа: свести језик на минимум и користити само оне речи које изражавају линеарне и недвосмислене концепте (в. Orwell 1970). Такав језик нема конотације, не изазива емотивни одговор, те тако изражене мисли постају сужене и лаке за контролисање.

Комад *Каспар* постаје оригиналан – не зато што разоткрива опасности језичког система већ зато што је сам језик приказан као драмски лик који се кроз гласове без тела развија и делује попут драмског антагонисте: његова природа се разоткрива као све опаснија како све више покушава да успостави потпуну превласт над Каспаром. Језик постаје средство принуде на колективизам изван контроле појединца чијој моћи овај може да се повинује или да се сломи. Стога нас Хандке овим драмским текстом упозорава да морамо бити свесни потенцијалне опасности скривене иза језичког система и наше потпуне и некритички размотрене службе језику који у савременом друштву губи везу са природом, укорењујући се у друштву и нормама система.

*Штићеник хоће да буде тотор*⁹⁶

Харолд Пинтер је једном приликом изјавио да се људи боје али да тај страх не умеју да препознају, те о њему не говоре, премда он управља многим ставовима, док је последња реченица списа *Логичко-филозофски трактат* Лудвига Витгенштајна (Vitgenštajn 1987: 189): „О чему се не може говорити, о томе се мора ћутати”. Кафкина мисао водиља је да има наде, али не за нас. Прилично узнемирујуће семантичко значење ових реченица скоро у потпуности можемо применити на читање драмског опуса Петера Хандкеа. Оне могу послужити као закључак драме *Каспар* и полазна тачка његове наредне драме *Штићеник хоће да буде тотор*. На концу драме Каспар схвата да је језик који је научио бескористан – није могао да изрази оно што је желео да каже. У драми *Штићеник хоће да буде тотор* писац јасно износи ове

⁹⁶Овом приликом измењено и допуњено, ово потпоглавље првобитно је објављено као оригинални научни рад у зборнику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу *Doomsday (Плач)*, 2020.

поетичке ставове, јер се ниједна реч не изговори на сцени. У њој показује процес учења, пут којим појединац постаје свестан да мора да се повинује силама које ће га обликовати према строго утврђеним правилима понашања. Те силе у драми *Самооптуживање* препознајемо кроз упућивање на прошлост; у комаду *Каснар* их чујемо кроз шаптаче; сада у тексту *Штићеник хоће да буде тотор* отеловљене су у тотору и његовом немом утицају на штићеника („Шта! Пиле учи петла?“⁹⁷ изговара Просперо у Шекспировој драми *Бура* (1966: 24), што је гесло ове Хандкеове драме).

Однос између тотора и штићеника видимо у десет кратких призора, са замрачењима на прелазима из једног у други, као у драми *Каснар*. Ликови су у реалистичним костимима сељана: плаве радничке панталоне, прслук и тешке ципеле за младог штићеника, а за старијег тотора сиве радничке панталоне, блатњаве гумене чизме, кошуља раскопчана око врата, повучених рукава навише да се виде тетоваже. Радње се одвијају у реалистичним поставкама у кући и изван ње. Но реализам је варка, јер су лица оба мушкарца под маскама, које овде служе за негирање идентитета, док поглед на поља кукуруза и репе изгледа управо онако како и јесте – насликано поље. Овај ефекат постигао је редитељ Пајман у премијерној продукцији, тако што је искористио технику оптичке илузије карактеристичну за позориште деветнаестог века⁹⁸ (в. Нерн 1971: 75). Догађаји на сцени немају никакве везе са стварношћу, осим њихове позоришне реалности.

Драма почиње тако што штићеник седи на столици изван куће, једе једну па другу јабуку. Херн (Нерн 1971: 75) наводи да је један енглески критичар након извођења ове драме у Београду рекао: „На тренутак изгледа као да се писац труди да подстакне публику на неку насилну реакцију, јер се заправо ништа не дешава.“ Сцена одаје утисак спокоја, невине безбрижности, док је улазак тотора потпуно не поремети. Он само стоји и зури у штићеника све док овај не престане да једе. Светла на позорници се полако гасе, те сцена подсећа на почетак драме *Самооптуживање* (на којем нас говорник победоносно извештава о напретку, али онда промени тон када промени правила) и драме *Каснар* (Каспарово невино проучавање предмета и околине прекину шаптачи понављањем процедура). У све три драме као да можемо да осетимо неупрљану, (не)ограничену чедност спрема преовлађујуће силе. Таму која се спушта прати гласан звук дисања, како би, с једне стране, изазвао страх код публике⁹⁹, а с друге како би истакао претњу која прожима однос између два мушкарца. Мрак на сцени даје довољно времена да се приказ премести у унутрашњост једноставно опремљене куће, у којој видимо једна врата, прозор, сто и две столице.

У тренутку када је сцена у потпуном мраку, почиње да се чује музика бенда *Country Joe and the Fish*¹⁰⁰ и траје до краја комада. Други приказ чине три *једноставне* лекције с циљем да тотор покаже надмоћ, а штићеник научи да буде покоран. У првој тотор чита новине које му је штићеник донео. Штићеник, попут детета када хоће да имитира одрасле почиње да чита малену књигу. Убрзо му досади, па уместо читања жврља по књизи, затим по шакама и рукама као да жели да нацрта тетоваже попут оних на тотору. За то време тотор пресавија папир све док му не стане у песницу. Зури у штићеника све док овај не престане да жврља. Током друге

⁹⁷У оригиналу у Шекспировој драми стоји: *My foot my tutor*, а то је и превод наслова *Штићеник хоће да буде тотор* на енглески језик.

⁹⁸Уметничка техника којом се користе реалистичне слике, како би се створила оптичка илузија да објекти који се описују постоје у три димензије.

⁹⁹Тактика застрашивања у јефтним, језивим и веома насилним, такозваним *Б филмовима* италијанске кинематографије 60-их и 70-их година двадесетог века, на чијим темељима је настала пулп фикција. Види: <https://www.lifeinitaly.com/cinema-italiano/italian-b-movies/>

¹⁰⁰Амерички психоделични рок бенд формиран у Берклију 1965. године. Био је једна од утицајних група на музичкој сцени у Сан Франциску од средине до краја 60-их година двадесетог века. Стихови већине њихових песама упечатљиво су одговарали на питања од значаја за контракултуру, попут оних антиратних протеста, слободне љубави и рекреативне употребе дрога. Види: <https://www.allmusic.com/artist/country-joe-the-fish-mn0000128266/biography>

лекције тотор се нагиње све ниже седећи на столици; штићеник га имитира, али је на степенику испод тотора, тако да је на крају у седећој пози с главом између колена, и према дидаскалијама: „ако је могуће” (Handke 1997: 153) колена су му скупљена око главе. Трећи приказ је скоро исти као претходни, разлика је у јачем визуелном ефекту, јер се тотор истеже на горе и доле што више може, а штићеник, као сваки добри ађутант – може да се истегне мало више од тотора.

Да би прозreo ствари и односе Хандке се не одриче свечаног геста, који је код њега често култни као у наредном приказу. Ликови седе за столом један наспрам другом. Ово је поза коју заузимају на почетку сваког приказа у кући, те почиње да личи на званични ритуал, као онај пре цудо меча. Тотор скида чизме и чарапе и почиње да скрађује нокте на ногама. Штићеник му попут слуге чисти чизме, склања чарапе и купи исецкане нокте. Затим, када тотор почне да скрађује нокте на рукама штићеник одлази до зидног календара и за сваки потез маказама поцепта страницу. Ово је филмски клише којим се постиже ефекат пролажења времена, али се и упуђује на бескрајну монотонију слугиног живота. Штићеник остаје без страница за цепање, пре него што тотор заврши скрађивање ноктију. Напоследку штићеник по трећи пут остаје непомичан на крају приказа, а читаву сцену прожима некакав подмукли осећај отупелости.

У четвртом приказу цревом које је прикачено иза кулиса тотор точи воду у чајник, па овај ставља на шпорет, а затим вешто савија црево. Штићеник неспретно меље кафу и, како вода почиње да кључа – постепено престаје да је меље.

Пети приказ је занимљива комбинација школског часа и верске службе. Тотор је уједно школски учитељ и свештеник. Он у једној руци држи креду, у другој тамјан. Штићеник је неваљао ученик, баца жиреве на учитеља/свештеника када му овај окрене леђа. Поново ће наступити ритуал надмоћи када тотор с тамјаном у руци зури у штићеника све док овај не постане непомичан.

Кратка шеста сцена може задати муке глумцима и редитељу, јер тотор и штићеник треба дуже време да седе на уобичајеним местима и гледају у даљину. У једном тренутку штићеников нос почне да крвари, тотор не реагује, а светла се полако гасе.

Наредни приказ је наизглед једноставан за разумевање: један мушкарац заврти у месту другог и баца флаше, тањире и чаше ка њему, које овај, крајње некомичан, не успева да ухвати. Ово је донекле напад на публику, која ће се изнервирати, јер их непрестани звук ломљења стакла омета и не могу да се смеју сцени која би по правилу требало да буде смешна. Ова епизода служи да прикаже до које мере је тотор груб у опхођењу према штићенику, што би било неиздрживо гледати да није преточено на овакав позоришни начин. Крајња суровост огледа се у томе што тотор непрестано инсистира на томе да штићеник ухвати предмете, а пре тога се постарао да се овоме заврти у глави. Одједном, чини се савим случајно штићеник ипак успе да ухвати предмет. Савладао је нешто што је тотор мислио да никад неће. Наједном штићеник му парира, и да би нагласио тоторево запрепашћење – писац уводи изненадно потпуно замрачење сцене.

Када се светла опет упале у осмом приказу, обојица опет седе за столом. Тотор устаје али је по први пут неодлучан. Шета по соби, извесно је да не зна шта следеће да уради, штићеник устаје и прати га, имитира сваки његов покрет. Тоторев последњи покушај показивања надмоћи је у томе да брзо изађе из собе и залупи врата, пре него што штићеник успе да изађе. Штићеник је на тренутак збуњен, али онда отпузи кроз отвор за мачке на вратима, који публика по први пут види.

Сцена је сада опет другачија, изван куће су. А оно што ће уследити је попут откривања тајанственог предмета пред публиком. Очи су нам упрте у машину за одсецање врха репе. Тотор показује штићенику како се она користи. Овај брзо и равнодушно овладава техником. Уследиће претећа атмосфера, односно понавља се сцена у којој све јаче чујемо дисање, док напоследку не престане.

Након дужег периода тишине, када се светла поново упале, на сцени нема ничега осим слике поља и pročелја куће. Десети, последњи приказ, приказује штићеника, који више не носи

радничко одело, како понавља сцену кувања кафе. Овог пута он узима црево и ставља у малу каду, пушта воду и започиње бескрајан процес сипања песка шаку по шаку у каду. Не престаје то да ради све док се сцена не замрачи и падне завеса.

Када се модерна публика суочи са оваквом драмом веома јој је тешко да се одупре искушењу да је сагледа као метафору, односно материјал за интерпретацију. Можемо да видимо *шта* је то, али *шта то означава*? Оваквим приступом не увиђамо да сви призори када се објасне речима губе мноштво асоцијација, иако добијају на особености. Хандке не дозвољава да се глумцима види израз лица и инсистира да никако не показују нарав нити расположење, што још више појачава двосмисленост. Оно што нам је остало – архетипи су надмоћне и покорене особе. Они изводе низ радњи које одјекују различитим асоцијацијама, ликови користе предмете од којих већина може бити симбол нечег другог.

На пример, у првој сцени, док штићеник мирно једе јабуку – он има моћ. Да ли у том смислу јабука добија додатно значење? Можда представља храну уопштено. Супериорни очигледно не одобрава радње инфериорног, као када послодавац санкционише радника. Другим речима, када инфериорни једе јабуку, лежерно седи на сунцу и не ради ништа – може да заборави свој инфериорни статус, све док га долазак супериорног грубо не подсети на то.

У другом призору, три лекције служе као пример сервилности: инфериорни изнова покушава да имитира супериорнога, али је увек корак иза њега. Да ли сцена са новинама и малом књигом имају неко пренесено значење? Штићеник се понаша попут детета коме је досадно, јер мора да уради домаћи задатак у претећем присуству строгог родитеља, а татор је попут нестрпљивог оца који жели да дисциплинује своје дете. Да ли пењање и силажење по намештају можемо сагледати као природни покушај детета да имитира свог родитеља, а неодобравајући одговор родитеља као оспоравање могућности да га дете превазиђе? Ако је у овом призору у питању однос родитељ – дете, онда је у трећем то господар – слуга, у четвртом: главни кувар – радник у кухињи, у петом: школски учитељ/свештеник –ученик/причесник и тако даље.

Сасвим је могуће *интерпретирати* читаву драму према овим смерницама, према уобичајеној симболици, на пример, према свему ономе што асоцира тамјан. Међутим, сваки покушај да утврдимо доследан систем метафора који ће дати објашњење односа два мушкарца у супротности је с оним што су пишчеве намере. Из приказане везе Хандке апстрахује њене суштинске особине које премашују специфичне асоцијације, па зато нема ни речи. Попут драме *Каспар* која представља апстракцију стварног проблема на који је наишао историјски Каспар Хаузер, и у комаду *Штићеник хоће да буде татор* Хандке кроз апстракцију износи кључне одлике односа између доминантног и подређеног људског бића.

Херн наводи како је писац једном приликом поменуо да је ова драма специфична политичка парабола. „Како је више пута искористио реч *Mitbestimmung*¹⁰¹ чини се да Хандке жели да комад сагледамо као театрализацију заједничких проблема радних снага и студената, као што је драма *Каспар* театрализација притиска друштва на појединца” (в. Херн 1971: 82). *Mitbestimmung* је назив кампање немачког савеза синдиката, такозваног *DGB*¹⁰², којом се захтева да радници имају глас у руковођењу предузећима. Ова реч односи се и на захтеве студената да учествују у раду универзитета, али и на жеље глумаца да имају удела у вођењу позоришта. Сагледана у овом светлу, драма *Штићеник хоће да буде татор* туробна је алегорија ћорсокака на оба фронта: застрашивање уместо сарадње фабричког руководства/универзитетског менаџмента (татор) и сервилност уместо одлучности радне снаге/студената (штићеник).

У поређењу са скривеним алегоријама, много снажнији ефекат остављају радње за које нам не треба кључ да би их схватили, као када је радња једне сцене изобличено понављање

¹⁰¹Концепт у Немачкој који укључује право радника да учествују у управљању компанијама за које раде.

¹⁰²Скраћено од: *Deutscher Gewerkschaftsbund*, више на: <https://www.dw.com/en/representing-workers-the-german-way/a-41751752>

радње из претходног призора – на пример када кувају кафу. Подједнако узнемерујућа је очигледна повезаност између татора када згужва папир у лоптицу и штићеника када се склупча на поду. Још једна скоро фриволна сцена је кад штићеник баца жиреве на татора, праћена претећим призором када татор баца посуђе на штићеника. Утицај ових паралелних радњи и других сугестивних тренутака не можемо до краја објаснити: они треба да изазову гледаоце на размишљање. У њима су назнаке судњег дана како га Хандке види: отуђеност, беживотан пејзаж, идеја о трошности и докончавању уморног друштва, релативизам и лагана, невидљива катаклизма, мрачнија и промишљенија од оне из времена наших родитеља, проблем идентитета, латентни, кафкијанско-пинтеровски страх, немогућност комуницирања са самим собом, те између ликова.

У тренутку када Хандке пише ову драму већ је прошло десет година од Пинтерове драме *Рођендан*. У обе драме препознајемо исти тип ритуала упада, наметања, претње, доминације и покорности, изнет на најефектнији театарски начин без осврта на логичност и вероватноћу саме радње. Није важно зашто Меккен цепа новине на траке у другом чину драме *Рођендан*, нити то писац објашњава, то је једноставно тако у датом тренутку.

Ритуалне радње у овој драми појачавају двосмисленост, поред упућивања на утврђене позоришне и потпозоришне феномене. Попут Каспара оба лика у драми *Штићеник хоће да буде татор* подсећају на традиционалне циркуске кловнове и на њихове рутине у тишини: бацају ствари један на другог, пењу се на столице и столове, раде нешто са цревима за воду, а ту је чак и неисцрпни цеп, јер татор вади три јабуке, књигу, оловку и неколико шака жирева све из истог цепа.

Очигледна је и сличност с немим комедијама¹⁰³ из деветнаестог века. Као прво, то је непрекидна борба малог човека са насилником, већим мушкарцем. С друге стране, штићеник превазилази типичног комичара, неспособног али упорног, борбеног упркос томе да нема никакве шансе да победи, но штићеник ипак успева да себе добро процени, те осваја симпатије публике назнаком лудачке храбрости (када баца жиреве) или неочекиваним, невероватним подвизима (хватањем тањира). Препознајемо и бројне шале из немих комедија, на пример када штићеник прати татора у стопу, тако да кад татор застане, штићеник скоро удари у њега или када татор ухвати штићеника да црта нешто у књизи, а штићеник се претвара да ради нешто друго. Напоследку, читав комад лежи на темељима неме комедије: кратке сцене са замрачењем на прелазима из једне у другу сцену, мноштво реалних, а неостварених подвига, мимика двојице мушкараца уз музичку пратњу.

Подједнако упечатљива је паралела са Бекетовим јунацима, као у, на пример, *Радио драми број 2*, у којој је Хандке унео цитате из Бекетове драме *Хеј, Џо!*. Ово је једна од техника модерног филма, режисер Жан-Лик Годар¹⁰⁴ би у филмове убацивао дугачке одломке других филмских остварења којима се дивио. Цитати нису убачени зарад сатире већ као нешто што ће обогатити садржај тканине у коју су уплетени. Могло би се закључити да је то била Хандкеова намера када је цитирао Бекетова позоришна дела. Када користи цитате других писаца, он жели да умножи асоцијације идеја код гледаоца. С тим у вези формулисање дидаскалија у драми *Штићеник хоће да буде татор* и идеја за мимику уместо речи упућују на Бекетова дела *Чин без речи I* и *II*. У Хандкеовим драмама препознајемо Бекетов стил упутства за позорницу: низ глагола без понављања субјекта, као на пример у *Чину без речи I* (Betkett 1964: 62):

Гледа у своје руке, тражи погледом маказе, угледа их, одлази и узима их, креће да скраћује нокте, престаје, размишља, прелази прстом по оштрицама маказа, иде и положи их на малу коцку, накриви се, исправља оковратник, ослобађа врат и додирује га.

¹⁰³Више о овоме на: <https://www.worldmime.org/en/about-mime/liaisons/101-liaisons/267-slapstick.html>

¹⁰⁴Више о њему на: <https://www.carleton.edu/curricular/MEDA/classes/media110/Friesema/intro.html>

Хандке користи предности оваквог стила: прецизност и не-личност.

Поред сцене са маказама и скраћивањем ноктију, слични драми *Чин без речи I* су и они призори у којима се штићеник и тотор пењу и силазе с намештаја, а ту су и конопци који висе с плафона. Најочигледнију паралелу ипак уочавамо у комаду *Крај партије*: два мушка лика (Хам и Клов), један надмоћан, други подређен (однос који Бекет овде развија даље у односу на Лакија и Поза из драме *Чекајући Годоа*), изводе наизглед бесконачне ритуалне радње у празном простору и остају непомићни када наиђу на ћорсокак.

Последња сцена у Хандкеовом комаду *Штићеник хоће да буде тотор* је такође бекетовска, када штићеник без престанка сипа песак у каду с водом. Песак је снажан симбол који се појављује у многим Бекетовим делима и упућује на ужасавајућу, стерилну и бескрајну једноличност сваког тренутка постојања. Погледајмо одломак из драме *Неименљиви* (Beckett 1978: 83):

можемо поставити питање, у поверењу, зашто време не протиче, не протиче, од тебе? Зашто се гомила свуда изнад тебе, трен по трен, са свих страна, све дубље, све гушће? (Твоје време, туђе време, време древних мртвих и мртвих још нерођених) Зашто те закопава зрно по зрно ни мрвог ни живог? Без икаквог сећања, без икакве наде, без икаквог знања, без историје и изгледа, закопан под секундама, изговоривши било коју стару ствар, устима пуних песка.

Хандке користи представу песка на веома сличан начин. Полеђња сцена драме *Штићеник хоће да буде тотор* оличење је узалудности и безнадежности – узалудност штићеникових радњи одражава безнадежност његовог положаја и бесмисленост свих покушаја да се из њега извуче. У његовом лику видимо кристално јасну усамљеност готово сваког појединца.

Суморан крај драме је још злокобнији када га упоредимо са пишчевом кратком причом из 1965. године *Извештај сведока*, у којој се бави истом темом. У њој развија причу око ментално заосталог адолесцента и његовог тотора, Формунда, који га учи како да управља машином за сечење репе. Напоследку ученик зграби тоторову главу, убаца је у машину и сече је, док је потпуно не одвоји од тела. Садизам у драми *Штићеник хоће да буде тотор* огледа се у трајном осећају претње која обузима целу радњу без описа физичког насиља. Зебња, кошмар и апсурд су основ драмске радње, јер је за писца спознати мир привид.

У покушају да што јасније ослика појединачну судбину у модерном свету – писац се окреће детаљном опису догађаја, искључује класичног јунака и укида радње у корист случајног следа сегментарних покрета попут филмске монтаже слика. У откривању обичних ствари, разуђености догађаја, атомизације покрета стално мењајући угао посматрања публике избегава дефинитиван став. Зато је наизглед покорени лик из ове драме – слично Бекетовим и Кафкиним јунацима – у сукобу са светом. То за њих значи одбацивање ауторитета, доминације субјекта. Ово одустајање од позиција моћи није знак пасивности, већ жеља да постоји нешто треће – пут између. Драму *Штићеник хоће да буде тотор* ваља тумачити као побуну против општих, устаљених и нефлексибилних норми. У основи хуманистичког става да свет постоји и траје у својој ширини и разноликости – јесте борба против униформисаности и ограничавања мисли, јер различитост је оно што од постанка помаже свету да постоји у савршеном складу.

Данојлић (1977: 39) наводи да смо сви ми, неко више, неко мање

жртве владајућег језика свог времена. Давимо се у изанђалим формулама, улећемо у замке привидно непобитних истина, дишемо ваздух загађен отпадним језичким материјалом што га идеологија, популарна наука, новине, привредна пропаганда и други облици поучавања, то јест убеђивања, иза себе остављају. Наш је век обележен чупањем најширих слојева из необразованости; тај је покрет задојен идејом Науке од које се очекују одговори на сва питања. Први корак отимања од заосталости свео се на прихватање готових образаца једне реторике; светом не владају толико идеје и људи, већ извесне речи.

На сличан начин, указујући на разлике између аналогне и дигиталне културе, Петровић истиче да се напуштањем Фичинове, италијанске ренесансе, појавила, потпуно супротна хиперборејска Беконова ренесанса, а европску културу запљуснула плина механичких филозофија. Тада је „напуштена аналогна култура неоплатонизма да би се знање свело на дигитално пресликавање и каузалну повезаност узрока и последице” (Петровић 2019: 53). Хандке води рат против таквог, модерног света и неспутаном руком исписује своја дела. Верује да књижевност поседује моћ покретања процеса освешћивања и да скривени смисао стварности не излази на видело у јавном говору већ у песничкој речи. Он је чувар језика, заговорник аутентичног исказа који премашује прагматични говор свакидашњице, о којем говори Данојлић. У овој драми Хандке му потпуно окреће леђа, јер сматра да такав говор квари и растаче ствари, које се онда не појављују у својој правој бити. Својим драмским текстовима, уједно и комадом *Штићеник хоће да буде тотор*, он захтева да језик не буде оружје средство насиља.

Док читамо ову драму, чини нам се да би једино књижевност, створена и крунисана руком мајстора могла да спасе човечанство безгласног *судњег дана*. Можда је баш зато Петер Хандке писао *другачије* и градио своје драмске текстове на темељима најуспелијих античких и европских књижевника. Водила га је форма која је за њега дух. Тиме је учинио да свака типична анализа његовог дела звучи тривијално.

По танком леду језичког изражавања

У драми *Кас преко Боденског језера* (1971) у којој је део расправе усредсређен на именовање емоција, писац спроводи сопствена филозофска истраживања, и то у познатом Витгенштајновом облику питања и одговора. *Quodlibet* (1969) је, попут драме *Позив у помоћ*, игра речи. Оба комада делују на принципу асоцијације. У њима шифре састављене од трагова речи и реченица намећу предвидљиве, често аутоматске одговоре код публике. Оба дела имају и музичке и играчке структуре: крешендо и декрешендо обрасци, промене висине тона и темпа, оркестрација звука.

Драма *Quodlibet*, изузетно је опсежна и сложена игра речи између оних које Хандке назива личностима светског позоришта (генерали, бискупи, политичари и остали). Публика (на)чује само делове њихових разговора, довољно да машти пусти на вољу. *Игру* покрећу говорници речима које треба да асоцирају друге речи. На пример, *ausschwitzten* = изнојити (се) публици би највероватније звучало као *Аушвиц*. Понекад оркестрирани гласови омогућавају публици да чује речи које нису део пристојног дискурса: „вагина“, „срање“, али су, заправо, део безазлених разговора. Супротно томе, речи које су безазлене саме по себи могу звучати непријатно ван контекста.

И овде Хандке користи језик уобичајеног дискурса да докаже колико смо уграђени у његове кодове и колико снажно ови кодови ограничавају и искривљују нашу стварност. Из клишеа и поновљених израза политичких, сексуалних и социјалних ставова, импровизованих личних прича и перцепција говорника, вести из дневних новина публика у својој машти ствара слику (лажне) стварности. Од свих Хандкеових комада, драма *Quodlibet* највише захтева активно учешће публике; њена отворена структура омогућава им да учествују у извођењу. Гледаоци је неће доживети на исти начин. Отуда Хандкеов разиграни наслов латинског порекла *Quodlibet*, што у преводу на српски значи *како вам драго*. Порука је сама структура текста која прати развијање појединца од почетка свести до њеног губитка услед друштвеног дисциплиновања.

У сржи фантазмагоричне, али веома забавне драме *Кас преко Боденског језера* (1971) још једном је оштра критика друштва и вербалног насиља. Хандке нам указује на крхкост односа између језика и стварности. Кроз њу покушава да оживи језик, назнаке стварности, како би се остварила смислена веза између спољашње стварности и оне унутрашње, појединачне стварности. Драмски уобличава чињеницу да идентитет није више суштина појединца већ производ предетерминисаних одговора. Његови ликови као да су у сноликом свету или пак у анестезирајућој несвести, у којој по аутоматизму, без преиспитивања имају животне навике које друштво сматра прихватљивим. Наслов ове драме Хандке је преузео од песме о јахачу који је прешао преко залеђеног Боденског језера, не знавши каквој опасности је био изложен. Поглавље смо назвали по танком леду језичког изражавања, јер драме *Quodlibet* и *Кас* метфорично указују на крхкост језика и опасност вербалне агресије које често нисмо свесни.

На почетку кратке драме *Quodlibet* на празној сцени појављују се: генерал у униформи, бискуп у свечаном оделу, ректор у огртачу, малтешки витез, студент с капицом и појасом, чикашки гангстер са шеширом у тамном капуту, политичар с два до зуба наоружана телохранитеља, турнирски пар плесних такмичара у тамном оделу и белом пулову, дама у дугачкој вечерњој хаљини и с лепезом, и једна жена у мушком оделу с псом на повоцу – сви су „ликови светског позоришта” (Handke 1976: 55) према пишчевим речима. Разговарају једни с другима, крећу се по сцени како им воља. Шта говоре и коме се обраћају у великој мери зависи од њих самих; сам наслов драме у преводу значи: *Како вам драго*.

Ипак Хандке даје неке назнаке како радња треба да се одигра. Разборитим избором речи и оркестрацијом покрета и гласова глумци треба да обману гледаоце да помисле да наизглед успутни разговори на сцени јасно упућују на сексуалне радње, политику и насиље, тако што ће им давати непотпуне информације и тако их навести да сами измаштатају контекст према (лажним) претпоставкама. На пример, у низу прилично безазлених реченица гледаоци јасно чују речи: златан зуб, утоварна рампа, жица под напоном, немачки овчар, ципеле, чуперак косе, туш, сапун (исто: 58–59), а оне имају кумулативни ефекат и наводе публику да помисли да ликови разговарају о концентрационим логорима. На сличан начин, једном када се успостави (лажни) контекст, гледаоци чују кључне речи које опет призивају сличне речи, примера ради: *ausschwitzten* = изнојити – чуће као Аушвиц. Глумци изговарају речи са два значења, од којих је једно неутрално, а друго није, и то чине у низовима реченица све док то обиље не наведе публику да чује, односно прихвати погрешно значење. Очигледна је пишчева намера да изложи основно правило психологије перцепције: оно што се изговара није нужно оно што се чује, као и да оно што се чује није увек оно што се разуме. Из овога изводимо закључак да је језик крхко, варљиво и пре свега опасно средство изражавања.

Драма је тешка за извођење јер глумци морају да буду опрезни у вези са деловима који треба да остану (не)јасни. Хандкеов план је да збуну гледаоце и изазове осећај нелагоде. Глумци изговарају „реченице које су на репертоару политичара кад маса довикује и које се произвољно могу добацити публици, али које се могу применити и кад нема повика” (исто: 64). Уколико неко покуша да уђе на сцену, два телохранитеља ће га мирно, да га не повреде спречити.

Тек напоследку публика постаје свесна латентног надреализма бизарног склопа *dramatis personae*. У тексту се често помињу снови; једна од жена подиже хаљину и видимо да је испод ње нага; светла постају све пригушенија; ликови престају да говоре; телохранитељи размене тајне сигнале; жена са псом дубоко удахне. . . Као што чини на завршетку комада *Каспар* да би указао на распадање језика као на последицу издаје језика писац и овде прибегава таквом крајње нерационалном крају и ствара подлогу за сновику атмосферу наредног комада.

Кас преко Боденског језера

Колико смо заиста свесни шта говоримо када говоримо – Хандке маестрално дешифрира кроз ову драму, али у обрнутом смеру. Колико бесмисла може бити у измишљеном говору? Колико живота може бити у сну без снова? Исто онолико колико смисла има у отуђеним говорним конвенцијама и фразама и колико живота има у отпору Луде против садомазохистичке игре фашизма према појединцу.

Драма *Кас преко Боденског језера* настала је 1970. године као наставак пищевог бављења говором као средством насиља, контроле и владања. Шербан наводи: „Уколико хоћете да једним потезом отрујете десет милиона становника неког велеграда, најлакше је сипати бочицу отрова у резервоар из којег се тај град снабдева водом. Говор је вода душе. Због тога се Хандке не бави актуелно занимљивим темама већ анализом и испитивањем (зло)употребљаваног говора” (Шербан 1999: 21). Већ на самом почетку ове драме постајемо

његови саборци у нападу на репресивни тоталитарни систем који Хандке разоткрива на наизглед најбезазленијем, али и најопаснијем и најосетљивијем односу: реч – говор – језик.

У овој другој трочинки Петера Хандкеа упереној против самих постулата језика, говора, књижевних форми уочавамо елементе из ранијих комада, али у њој писац јасно одлази корак даље и улази у скоро потпуно огољен простор: нема логике, доследности, редоследа. Више не препознајемо Бекетову апстрактну строгост већ китњасту раскош из драме *Анђео уништења* (1962) Луиса Буњуела.

Пет главних ликова (публика и читаоци их препознају јер су шаљиво названи по познатим личностима са немачке сцене из двадесетих година двадесетог века) веома су слични онима из драме *Quodlibet*. Овог пута писац даје смернице према којима овај комад подсећа на комбинацију музичке комедије и салонске драме: „као да је Чеховљев *Вишњик* измештен у Холивуд” изјавио је критичар *Ди Цајта* (Herrn 1971: 91). Костими немају ништа што би привукло пажњу, и као и у драми *Quodlibet*, чини нам се да ликови воде безазлене разговоре, док напослетку публика не увиди да свака реч и покрет има дубљи смисао. Још једна сличност са оном драмом је у томе што су ликови чешће у сну него него на јави, као и то да и они постају жртве злокобне тишине и мртвила појачаних присуством лутке. Све време је носи тамнопута жена која на самом почетку драме усисава под и склања најлоне с намештаја.

Уочавамо и повезаност са драмом *Штићеник хоће да буде тотор*, јер су два лика, Емил Џенингс и Хајнрих Џорџ, у односу надређени – подређени. Преостала три лика, Елизабет Бергнер, Ерих фон Стрехајм, Хени Портен, изгледа да су у вечном троуглу. Ово је, као и њихов однос са Емилом и Хајнрихом новина у пишчевом дотадашњем драмском стваралаштву. Већ од самог почетка драме под будним оком чувара новог светског поретка започиње потрага за стварањем неке нове говорне конвенције кроз дијалог Џорџа и Џенингса. Наговештај смисла и страх од слободе, понирање ка дубинама истине враћа на саму површину и јединог преосталог бунтовника проглашава безбожником и прети изопштењем. Са чуварима новог светског поретка Џорџа и Џенингса под чијим будним оком је читав процес и почео, круг се затвара и слушкиња послушно рађа новог човека.

Многе разговоре можемо сагледати као пандане Хандкеових песама из колекције *Унутрашњи свет спољашњег света унутрашњег света*. Посебно примећујемо сличност између песме *Број 20, Грешке* (*Verwechselungen*), у којој се сасвим обична појава поима као ужасавајућа (авион и врата за утовар постају гладна ајкула на писти), и Џенингсовог извештавања о лошем дану (луда жена која гази по љускама од јаја, у ствари, отвара их и кљуца као да је птица).

У овом тренутку сличност са драмом *Каспар* се назире. На пример, Елизабет добије напад шизофреније када види свој одраз, а Хени јој *помаже* да дође себи тако што рецитије неколико потпуно синтаксички истих реченица, док не наведе Елизабет да према том моделу изговара наводно *своје* реченице. Или када Џенингс шутне Џорџа у истом тренутку када Стрехајм шутне Хени, а Елизабет одржи хвалоспев поретку и координацији. У комаду *Каспар* постоје назнаке понора између привидног поретка и лингвистичке компетенције. Управо тај бездан, најдубље скривени свет испод танког слоја друштвено прихватљиве нормалности откривамо када читамо драму *Кас преко Боденског језера*.

Наслов упућује на кратку песму, *Der Reiter und der Bodensee*, немачког песника Густава Шваба (1792–1850), о јахачу који је, а да то није знао, прешао преко залеђеног Боденског језера и напослетку преминуо од страха кад је сазнао у каквој је опасности био. Аналогија са танким ледом рационалности по којем сви ми *клизамо* – тачна је, наговештава Хандке; и од кључне је важности да останемо несвесни колико је танак лед, како се не бисмо скршили од шока. Према речима Б. Штрауса (Strauss 1970: 62) у часопису *Theater heute*:

Кас је попут функционисања наше граматике, нашег система координације перцепције и значења, и наших лингвистичких и умних способности; то је само привремени, пропустљив поредак, који када, као у Хандкеовој драми, постане свестан сопственог постојања прети му месечарење, шизофренија и лудило.

Међутим, остаје питање, да ли је оно што називамо лудилом непожељно, баш као што Каспарова аутентична некоординисана невиност није у складу са друштвено-координисаном личношћу која је постао. Одговор нам дају близнакиње Кеслер, које се само на кратко појављују пред крај драмске радње. Кроз њихов идентичан изглед у обичној (непозоришној) одећи, као да су се „појавиле грешком у продукцији” (Handke 1997: 224), кроз њихове баналне разговоре („Драго ми је, како си ти?...Добар дан...Колико је сати?” (Исто), кроз синхронизоване покрете, хитро чишћење сцене оне постају представнице уредне нормалности. Али како наједном збуњене одлазе тако се та нормалност коју су увеле распада и нестаје са њима.

Фукоову тезу из трактата *Историја лудила у доба класицизма* (1961) можемо применити на читав комад. У покушају да историјски дефинише *тренутак завере* када се по први пут појавио танак лед и одвојио разум од лудила, Фуко разјашњава да

установљење лудила као душевне болести, крајем осамнаестог столећа, истиче чињеницу да је разговор прекинут, открива раздвајање као нешто већ постигнуто, и баца у заборав све оне несавршене речи, речи без утврђене синтаксе, помало муцаве, којима се вршила размена лудила и разума (Фуко 1980: 11).

У драми *Кас преко Боденског језера* Хандке настоји да поново успостави испрекидан дијалог, да оспори претпоставке према којима људи ограничавају друге, разговарају и препознају једни друге кроз немилосрдни језик не-лудила и поново врати веровање да је лудило израз *тајних моћи света*¹⁰⁵. Хандке је прешао преко Витгенштајновог неповерења у језик до Фукоовог неповерења у оно што друштво назива разумом. Његова драма је надреална, али само по својој спољашњости. Наиме, она осликава надреалистичку основну жељу, а то је ослобођење човековог ума од ограничења разума. Стога Петер Хандке наставља да доказује да антипозоришни став који је задржао током писања драмских текстова служи у великој мери као конкретна позоришна експресија апстрактних филозофских идеја, и на тај начин ствара нови, пуноважни облик позоришта

Комад *Кас преко Боденског језера* приказује на неуобичајен начин слику узбурканог времена и револуције која је из темеља потресла и уништила један свет. Успостављање новог светског поретка није само друштвена већ и елементарна појава која потреса, па чак и чупа људска бића из самих корена. У њој има чисте духовности и егзибиције, лирике и политичких алузија спојених у уметности чијој се вишесмислености треба препустити чиста срца. Данијела Гододровић (1999: 7) тврди: „Једном речју *Кас преко Боденског језера* је потпуни позоришни доживљај, тотални театар. Представа која је успела да једну идеју до краја преточи у позоришни језик, што у савременом позоришту не успева увек.”

¹⁰⁵Фукоова фраза из дела *Историја лудила у доба класицизма*.

Ако је за Пинтера кључна фраза *Показаћемо вам*, за Хандкеа је: *Рећи ћемо вам*. Хандке на сцени не ствара низ илустрација, већ универзум речи. Комади без слика могла би бити дефиниција његових говорних комада. Његове драме у основи подижу свест, јер је у њиховом средишту однос публике према позоришном догађају, веза стварности и језика који појединац користи да би ту стварност описао, суптилно и скривено вербално насиље у служби контролисања мисли и делања. Својим драмским опусом Хандке не покушава толико да наведе публику на револуцију, већ да је учини свесном: њега занима процес размишљања на који жели да утиче. Хандкеови комади су дидактички у ширем смислу те речи и он, као и Пинтер, не предлаже решења за друштвене проблеме, већ представља проблем. Своју позицију описао је у есеју под називом *Брехт, игра, позориште, узрујаност*: „Позориште као друштвена институција чини ми се бескорисним као начин промене друштвених институција. Позориште формализује сваки покрет, сваки значајан детаљ, сваку реч, сваку тишину; није од користи када је реч о предлагању решења” (Handke 1971: 89–90). Позориште је у шилеровском смислу морална институција или није ништа, а Пинтер и Хандке је поништавају.

Чини се да је Хандке Пинтеров драмски пандан. Њихове су *драме подучавања*, али једна важна разлика између њих је у употреби дијалектике. У Пинтеровом делу дијалектика делује у оквиру монтаже слика; код Хандкеа функционише у колажу речи. У пинтеровској драматургији дијалектика остаје у сфери сцене и ликова на њој, док ју је Хандке сместио у однос публике према самој сцени и тако радикализовао позоришни догађај и свесно укључио публику. Ако је Пинтер формализовао ситуације извучене из стварности, Хандке формализује језик стварности. На пример, у драми *Самооптуживање*, у којој се износе бројне контрадикције људског постојања два говорника наводе кршења правила цркве и државе користећи језик (фразе) тих институција, и показују како су поступци појединца прописани правилима институција.

Хандкеова *теа culpa* је очигледно *tua culpa* чији је непогрешиви *Jedermann*-а тон појачан завршним редовима драме *Самооптуживање*: „Отишао сам у позориште. Чуо сам овај комад. Говорио сам овај комад. Написао сам овај комад” (Handke 1997: 49). Ове реченице заокружују представу која започиње са „Дошао сам на свет“ (Исто: 35). Хандке је успео да уједини публику и извођача у целину тако што није поставио границе између њих.

Претпоставка на којој се заснива Хандкеово драмско стваралаштво да се појединац социјализује док усваја језик развијена је у шематској мрежи реченица изванредних по својој прецизности и економичности. Говорни комади почињу тако што прате усвајање језика појединца (*Постао сам секвенца слова абецеде*), прелазе у његово уклапање у друштвени систем (*Научио сам основна правила и изведена правила*) и на крају показују очај (*Заменио сам живот за клише*).

Завршна разматрања

Након Другог светског рата долази до промене на драмској сцени, наиме језик који је преводио психолошка стања постаје сам садржај драме. Јаз између језика и искуства као полазиште апсурдног позоришта више није у фокусу, ово отуђење прелази у агресију. Језик драме више није апсурдан и/или изолован, постаје сила која контролише човека и манипулише њиме. Полазећи од овог откривања претеће везе између човека и језика, трагањем за одговорима на питања да ли контролишемо језик или он контролише нас и да ли језик говори за нас или кроз нас истражили смо однос према језику и вербалном насиљу у изабраним драмама Харолда Пинтера и Петера Хандкеа.

Пинтеров и Хандкеов свет открива губитак сопства, њихове драме на први поглед одражавају устаљену природу активности, али њихов ритам упућује на ред испод површине који можемо повезати са ритмом древне трагедије и комедије у њиховој ритуалној основи. Једно од најзначајних питања којег смо се дотакли у овој дисертацији јесте двосмисленост када је посреди позиција жртве чија је природа у скоро свим драмама амбивалентна. Јунаци не постају херојски страдалници победници древне трагедије чија је победа остварена на духовном плану. Оно што у једном тренутку њихови јунаци деле са јунацима класичне трагедије јесте њихова двострука улога: и жртва и победник.

Међутим, насупротив трагедијама у изворном тумачењу, у модерним драмама узалуд вапимо за трагичним херојем, за племенитим ликом који је Аристотел описао, а чији је пад са узвишених висина у равнотежи са његовом духовном снагом и величином и део његовог бића. Овакав трагични херој, жртва судбине и самог себе, која у себи носи злу коб али и духовни тријумф, Есхилев Прометеј, Софоклов Едип, Шекспиров Хамлет сви су они замењени у модерној драми жртвама вербалног насиља, несрећних случајности, друштва или наслеђа. Они представљају серије *малих* људи чији пад не досеже далеко. Њихово достојанство је упитно, победе и препороди незнатни. Ликови су отуђени и недовршени, попут стварности у којој се налазе. Јунак постаје антијунак, јер су све вредности преокренуте, а они сами незадовољни собом и животом, непокретни, обезличени, са друштвене маргине, без снаге и воље за икакву борбу, и као такви постају представници савременог друштва.

Пинтер и Хандке нам, попут Милера, Озборна или Јонеска представљају те *мале* људе више као жртве, него као античке хероје страдалнике победнике. Жртвени обред у средишту драме не даје публици осећај мистичног обнављања у ком је публика грчке трагедије уживала. Обред више подсећа на исмевање тих ритуала који су били неизоставни део древних трагичких драма.

С једне стране, њихови драмски текстови представљају крајње комичан поглед на сталну цикличну природу живота, где је оно сурово и лажно у цивилизацији обновљено на уштрб најпатетичнијих побуњеника. С друге стране, не бисмо смели рећи да се Хандкеови и Пинтерови драмски текстови заснивају искључиво на комичном или сатиричном плану. Њихове драме се не завршавају страдањем у античком смислу. Код њих је трагедија у први мах комична, јер покушавају да прикажу апсурдност нашег језика.

Хандкеови и Пинтерови ликови не доживе повратак сопства који је био део истинске трагичне античке драме. Модерна драма, не мање него античка, закупљена је човековим спасењем, његовим спасом од смрти; али како приказује човеков губитак осећаја сопства, тако приказује и његов губитак осећаја реда у космосу. Јунак у модерној драми постаје носилац свих несрећа, свих друштвених и политичких промена као и унутрашњих противречности. Хандке и Пинтер преиспитују речи умрљане свеприсутним слоганима и сложеницама, настале као резултат напредовања технологије, електронских медија и штампе у време када потрошачка и политичка пропаганда напада сваку кућу.

Посебну пажњу посвећују улози публике. Вербално насиље није усмерено само према драмским ликовима него и ка гледаоцима. Они бивају увучени у текст и покорени кроз језик попут самих ликови. Навике и послушност публике постају материјал драма и оно што

драмски ликови неретко нападају. Гледаоци постају антагонисти, али и саучесници, јер је једино кроз њихову свест језичко мучење ликова могуће.

Језик у драмама које смо истраживали ограничава људскост драмских јунака, одређује на који ће начин размишљати и шта ће постати њихове вредности, контрола језика означава моћ над другима. Хандке и Пинтер пишу са гледишта човека који је покорен кроз системе и жртвован кроз потискивање и порицање сопства, у средишту њиховог драмског стваралаштва је несвесност наших претпоставки о језику, лудило које постаје неизбежни исход, попут Каспаровог лудила, онда када одбијемо да говоримо према правилима.

Ови писци покушавају да скину привиде и осветле (не)скривено вербално насиље и последице које неминовно произилазе из њега. Кроз своје драме показују узнемиреност која се тиче могућности модерног човека да замисли своју судбину суочен са контролом и присилом језика; они нас позивају да трагамо за истином у култури огрезлој у лажима и привидима, у друштву у којем је лаж проглашена за критеријум истине, а вербално насиље средство за остварење правде.

Због бављења политичким темама на неполитички начин, обојица су починили грехе у очима западне јавности које ни Нобелове награде нису могле да оперу. Пинтер је водио, а Хандке и даље води рат против модерног света. Из њиховог драмског опуса јасно учавамо антицивизацијски наратив, револт против једноумља, општих и унапред прихваћених истина, вербалног насиља и полуистина за које сматрају да су прљавије и ужасније од лажи. Они не мењају свет, већ на путу трагања за истином померају оно што стоји у сенци на светлост. Читаоци њихових комада морају да буду спремни не само да читају текст пред собом, већ да у том процесу дође до освешћења или спознаје себе. Хандке сам каже да читалац не сме бити најобичнији гутач текста: „Истински читалац је сасвим нешто друго. Читање је уметност” (према: Радаковић 1986: 23).

Чини нам се да свет уз помоћ књижевности, попут драма Хандкеа и Пинтера, постаје подношљив и лепши за живот, поготово у савременом друштву. Данашњи човек је под снажним утицајем и притиском медија, што оставља траг и на читање књижевности. Поставља се питање како такав, обичан читалац, који по цео дан гледа телевизијске програме, може уопште да чита драмске комаде попут Пинтерових и Хандкеових. Петер Хандке има одговор на то питање, сматра да треба пратити унутрашњи глас који се најчешће јавља у тешким тренуцима. То је глас који је светом Августину рекао *tole et lege* – узми и читај (према: Радаковић 1986: 34). У читању је спас, ту су решења којима себи појашњавамо живот.

Оба писца кроз своје драме подстичу оно херојско у нама. Не у смислу Одисеја, већ борбе против малограђанства које радо прихвата вербално насиље којим управља технологија и аутоматизација уништавајући оно што зовемо слободно време. То малограђанство, тај бесмисао прети да се намножи, а тада писци сугеришу неће бити шансе за хероје. Данас их има јако мало, негде су на рубу егзистенције.

Авангардистички експерименти с језиком ова два писца побуна су против вербалног насиља и језичких норми које одражавају стање у друштву. Они нам показују да је наш друштвени живот уродио језиком који је до те мере насилан да се одвојио од друштвених кретања. Њихов отпор против етаблираног света претворио се у огорчење. У својим драмским комадима разоткривају човекову изгубљеност користећи искључиво језик и једино што оба писца траже је да језик не буде оружје, средство насиља. Као такви, донели су новине у позориште, као што је посве неуобичајен начин провоцирања публике.

Литература

Примарна литература:

Handke 1976: P. Handke, *The Ride Across Lake Constance and Other Plays*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

----- 1997: P. Handke, *Plays I*, London: Methuen Drama

----- 2017: P. Handke, Kaspar, u: B. Denić et al (red.), *Antologija savremene nemačke drame 1968–1989*, Beograd: Zepter Book World, 35–119.

Pinter 1982: H. Pinter, *Pet drama*, Beograd: Nolit.

----- 1996a: H. Pinter, *Plays One*, London: Faber and Faber.

----- 1996b: H. Pinter, *Plays Two*, London: Faber and Faber.

----- 1996d: H. Pinter, *Plays Four*, London: Faber and Faber.

Секундарна литература:

Данојлић 1977: М. Данојлић, *Мука с речима*, Београд: Независна издања.

Орвел 1984: Џ. Орвел, *1984*, Београд: Верзалпрес.

Павловић 2009: Т. Павловић, Пинтеров поетски театар, *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметности и културу*, 12, Крагујевац, 85–107.

Петровић 2009: А. Петровић, Човек који је разбио огледало (истина и култура), Крагујевац: *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметности и културу*, 12, Крагујевац, 53–66.

----- 2019: А. Петровић, Аналогна и дигитална култура, у: уредници Драган Станић, Селимир Радуловић, *САВРЕМЕНИ човек и савремени свет*, књ. 5, Нови Сад: Библиотека Матице српске, 39–74.

Пинтер 2002: Х. Пинтер, *Разни гласови: проза, поезија, политика 1948–1998*, Нови Сад: Светови.

Радаковић 1986: Ж. Радаковић, Разговор са Петером Хандкеом, Београд, *Књижевна критика*, 17(1), 19–37.

Тодоровић 1999: Д. Тодоровић, Тотални театар, Београд, *Борба*, 77, 7.

Шекспир 1966: В. Шекспир, Бура, у: З. Милосављевић (ред.), *Целокупна дела Виљема Шекспира*, Београд: Култура.

Шербан 1999: С. Шербан, (Зло)употреба говора, Београд, *Борба*, 77, 21.

- Adler 1981: T. P. Adler, Notes Toward the Archetypal Woman, Los Angeles, *Theatre Journal*, 33 (3), 377–385.
- Barthes 1975: R. Barthes, *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang.
- Beckett 1964: S. Beckett, *Endgame: a play in one act, followed by Act without words, a mime for one player*, London: Faber and Faber.
- 1978: S. Beckett, *The Unnamable*, New York: Grove Press.
- Ben-Zvi 1980: L. Ben-Zvi, Harold Pinter's *Betrayal*: The Patterns of Banality, Toronto, *Modern Drama*, 23 (3), 227–237.
- Billington 2007: M. Billington, *Harold Pinter*, London: Faber and Faber.
- Burkman 1971: K. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Columbus: Ohio State University Press.
- Cahn 1993: V. Cahn, *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*, New York: St. Martin's Press.
- Cesaire 2001: A. Cesaire, *Discourse on Colonialism*, New York: Monthly Review Press.
- Culler 2002: J. Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*, London and New York: Routledge.
- De Sosir 1969: F. De Sosir, *Opšta lingvistika*, Beograd: Nolit.
- Ellul 1978: J. Ellul, *The Betrayal of the West*, New York: The Seabury Press.
- Esslin, 1960: M. Esslin, The Theatre of the Absurd, *The Tulane Drama Review*, 4 (4), Cambridge: Cambridge University Press, 3–15.
- 1973: M. Esslin, *Pinter: A Study of His Plays*, London: Eyre Methuen.
- 2007: M. Esslin, *Pinter the Playwright (Plays and Playwrights)*, London: Methuen Drama.
- Forrest 1996: D. Forrest, *A Glimpse of Hell: Report on Torture Worldwide*, London: Cassell.
- Foucault 1980: M. Foucault, *The History of Sexuality*, New York: Random House.
- 1983: M. Foucault, *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago: University of Chicago Press.
- 1988a: M. Foucault, *Technologies of the Self*, London: Tavistock.
- 1998: M. Foucault, *Politics, Philosophy, Culture*, New York: Routledge.

- 2003: M. Foucault, *The Ethics of the Concern for the Self as a Practice of Freedom*, y: Paul Rabinow (ред.), *The Essential Works of Foucault*, New York: New Press.
- Frazer 1951: J. G. Frazer, *The Golden Bough*, New York: The Macmillan Co.
- Freud 1960: S. Freud, *Totem and Taboo: Resemblances Between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*, New York: Random House, Vintage Books.
- Frojd 2010: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Kragujevac: Imperija knjiga.
- Fuko 1980: M. Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Beograd: Nolit.
- Gaggi 1981: S. Gaggi, Pinter's Betrayal: Problems of Language or Grand Metatheatre, Los Angeles *Theatre Journal*, 33 (4), 504–516.
- Gilman 1999: R. Gilman, *The Making of Modern Drama: A study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New Haven and London: Yale University Press.
- Girard 1976: R. Girard, *Deceit, Desire and the Novel*, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gussow 1996: M. Gussow, *Conversations with Pinter*, New York: Grove Press
- Handke 1971: P. Handke, Brecht, Play, Theatre, Agitation, Cambridge: *New Theatre Quarterly*, 1(4), Cambridge University Press, 89–90.
- Hegel 1955: G. V. Hegel, *Fenomenologija duha*, Zagreb: Kultura.
- Heidegger 1982: M. Heidegger, *On the Way to Language*, New York: Harper & Row.
- Heller 1958: E. Heller, *The Ironic German: A Study of Thomas Mann*, London: Secker and Warburg.
- Hern 1971: N. Hern, *Peter Handke: Theater and Anti-Theatre*, London: Oswald Wolff.
- Ionesco et al 1960: E. Ionesco et al., The Tragedy of Language How an English Primer Became My First Play, Massachusetts: *The Tulane Drama Review*, MIT Press, 10–13.
- 1964: E. Ionesco, *Notes and Counter Notes*, New York: Grove Press.
- Joseph 1969: A. Joseph, Peter Handke, *Theater unter vier Augen*, Berlin: Kiepenheuer und Witsch, 27–39.
- 1970: A. Joseph, Nauseated by Language: From an Interview with Peter Handke, Cambridge: *The Drama Review*. knj. 15(1), MIT Press, 56–61.
- Kennedy 1975: A. Kennedy, *Six Dramatists in Search of a Language: Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kjerkegor 1984: S. Kjerkegor, *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit.

- Knowles 2009: R. Knowles, Pinter and the twentieth century drama, P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, 73–86.
- Kynaston 2015: D. Kynaston, *Modernity Britain: 1957–1962*, London: Bloomsbury Paperbacks.
- Luckhurst 2009: M. Luckhurst, Speaking out: Harold Pinter and freedom of expression, P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, 105–120.
- Malkin 1992: J. R. Malkin, *Verbal Violence in Contemporary Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Merritt 1995: S. H. Merritt, *Pinter in Play*, Durham: Duke University Press Books.
- Milošević 1990: N. Milošević, *Negativni junak*, Beograd: Beletra.
- Orwell 1970: G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth: Penguin Modern Classics.
- Packard 1967: W. Packard, An Interview with Harold Pinter, *First Stage*, 6/2, 82.
- Pavićević 2009: J. Pavićević, Suđenje Haroldu Pinteru, Крагујевац: *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметности и културу*, 12, 143–151.
- Quigley 1974: A. E. Quigley, The Dwarfs: A Study in Linguistic Dwarfism, Toronto: *Modern Drama*, 17 (4), 413–422.
- 2001: A. Quigley, Pinter, politics and postmodernism (I), P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, 7–26.
- Reiter, M. Old Times Revisited: Harold Pinter's *Ashes to Ashes*, *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, 22 (2), Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG, 173–194.
- Savran 1982: D. Savran, The Girardian Economy of Desire: Old Times Recaptured, Los Angeles: *Theatre Journal*, 34 (1), 40–54.
- Schechner 1963: R. Schechner, The Inner and the Outer Reality, Cambridge: *Tulane Drama Review*, 7(3), Cambridge University Press, 92.
- Schlueter, 1977: J. Schlueter, Peter Handke's *The Ride Across Lake Constance*: The Illusion of Self-Sufficiency, Michigan, *Comparative Drama*, 11(2), 113–126.
- Shakespeare 1899: W. Shakespeare. The Tragedy of Hamlet, E. Dowden (ed.), *The Works of Shakespeare*, London: Methuen and Co.
- Smith 2006: I. Smith, *Pinter in the Theatre*, London: Nick Hern Books.
- Stajen 1970: Dž. L. Stajen, *Elementi drame*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.

- Stokes 2001: J. Stokes, Pinter and the 1950s, Cambridge: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, 28–42.
- Strauss 1970: B. Strauss, Versuch, asthetische und politische Ereignisse zusammenzudenken – neues Theater 1967–70, Berlin, *Theater Heute*, 11(10), Berlin, 61–68.
- Taylor 2015: J. R. Taylor, *Anger and After: A Guide to the New British Drama*, London: Routledge.
- Vanier 1963: J. Vanier, A Theatre of Language, Cambridge: *Tulane Drama Review*, 7(3), Cambridge University Press, 180–6.
- Vitgenštajn 1987: L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Sarajevo: Biblioteka Logos.
- Weiler 1958: G. Weiler, On Fritz Mauthner's Critique of Language, Oxford: *Mind*, 67 (265), Oxford University Press, 80–87.
- Whorf 1956: B. L. Whorf, *Language, Thought, Reality*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Wittgenstein, 1953: L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, New York: Macmillan.
- Zarhy-Levo 2001: Y. Zarhy-Levo, Pinter and the critics, Cambridge: *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press, 249–265.

Интернет извори:

- Бено Онезорг. <<https://www.irishtimes.com/news/world/europe/a-bullet-that-changed-germany-the-shooting-of-benno-ohnesorg-1.3104212>> 20.5.2021.
- Жан-Лик Годард <<https://www.carleton.edu/curricular/MEDA/classes/media110/Friesema/intro.html>> 7.6.2020
- Живо позориште. <<https://www.rastko.rs/drama/icosic-americki.html#4>> 5.11.2018.
- Јеванђеље по Матеју. Свето писмо – превод са енглеског Нови свет <<https://wol.jw.org/sr-Cyrl/wol/b/r54/lp-sb/bi12/SB/2006/40/13#study=discover&v=40:13:53-40:13:56>>. Кула стражара (Јеховини сведоци). 15.5.2019.
- Неме комедије. <<https://www.worldmime.org/en/about-mime/liaisons/101-liaisons/267-slapstick.html>>
- Пулп фикција. <<https://www.lifeinitaly.com/cinema-italiano/italian-b-movies/>>. 10.7.2018.
- Country Joe & the Fish. <<https://www.allmusic.com/artist/country-joe-the-fish-mn0000128266/biography>>. 19.4.2019.
- Eliot, T. S., *The Waste Land*. <<https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land>>. 18.5.2019.
- The (Online) Book of Common Prayer. <<https://www.bcponline.org/>>. Anglican Communion. 20.5.2019.
- Trades Union Congress. <<https://www.dw.com/en/representing-workers-the-german-way/a-41751752>> 15.7.2020.

Енциклопедије:

- *History of Britain & Ireland: The Definitive Visual Guide Paperback*. London: DK publishing: 2014.
- *New Catholic Encyclopedia 1967: The Documents of Vatican II*. В. L. Marthaler et al. (ed.), New York: Gale Publishing, Ohio State University Press.

Докторске дисертације:

Alfirević 2017: А. Alfirević, *Kazalište okrutnosti Harolda Pintera*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.

Стојковић 2015: М. Стојковић, *Драмски јунак у књижевности српске модерне (1890–1918)*, Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет.

Чутовић 2014: М. Чутовић, *Методичка интерпретација басне у млађим разредима основне школе*, Ужице: Универзитет у Крагујевцу, Учитељски факултет у Ужицу.

Интервјуи:

- Harold Pinter: *New Comment*, interview with L. Kitchin, 8 October 1963, BBC transcript, p. 10
- Harold Pinter: *The Daily Mail*, 7 March 1964, p. 8.
- Peter Handke: *Savremeni svetski pisci*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ft7zXbjpdSw>

Биографија аутора

Ана (Милорад) Ситарика рођена је 20. јула 1990. године у Шапцу. Школске 2009/2010. уписала је студијски програм Енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу и дипломирала у јулу 2013. године са просечном оценом 9.02 стекавши звање дипломирани филолог. Мастер академске студије уписује школске 2013/2014. такође на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу и завршава их у јулу 2014. године са просечном оценом 9.86 и тиме стиче звање мастер филолог. Школске 2014/2015. уписује докторске академске студије на Филолошком факултету у Београду на модулу књижевност, где је положила испите са просечном оценом 9.75 и последњи студијско-истраживачки рад одбранила септембра 2016. године. Учествовала је на научним скуповима у Крагујевцу, Новом Саду и Нишу и објавила радове у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, онлајн часопису *Research Result. Social Studies and Humanities*, *Зборнику са научног округлог стола – Брендони*, *Зборницима са XIII и XIV научног скупа Српски језик, књижевност, уметност*, *Зборнику ГРОБЉА*, *Зборнику Doomsday*, *Зборнику са 13. међународног интердисциплинарног скупа Језик, књижевност, контекст*, *Зборнику Belgrade English Language and Literature Studies*, научном часопису међународног значаја *Наслеђе*. Од маја 2014. до јуна 2018. године радила је као наставник енглеског језика у основним и средњим стручним школама. Од јуна 2018. до децембра 2019. године била је ангажована као истраживач-приправник за рад на научном пројекту Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир. Од истог датума ради у Центру за проучавање језика и књижевности Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, а од јуна 2021. године у звању истраживач-сарадник.

Прилози

Прилог 1

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Ана М. Ситарица

Број досијеа: 14005д

Изјављујем

да је докторска дисертација

ВЕРБАЛНО НАСИЉЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА И ПЕТЕРА ХАНДКЕА

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени;
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Београду _____

Потпис аутора

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Ана М. Ситарича

Број досијеа: 14005д

Студијски програм: Језик, књижевност, култура

Наслов рада: Вербално насиље у драмском стваралаштву Харолда Пинтера и Петера Хандкеа

Ментор: проф. др Зоран Пауновић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду _____

Потпис аутора

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом: Вербално насиље у драмском стваралаштву Харолда Пинтера и Петера Хандкеа која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

У Београду _____

Потпис аутора
