

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Sanja R. Rafailović

**ELEMENTI POPULARNE KULTURE  
U DRAMSKOM STVARALAŠTVU HAROLDA  
PINTERA**

Doktorska disertacija

Beograd, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Sanja R. Rafailović

**ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN  
THE DRAMATIC OEUVRE OF  
HAROLD PINTER**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022.

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Саня Р. Рафаилович

**ЭЛЕМЕНТЫ ПОПУЛЯРНОЙ КУЛЬТУРЫ  
В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ГАРОЛЬДА ПИНТЕРА**

Докторская диссертация

Белград, 2022.

**Članovi komisije za odbranu:**

**Mentor:** Prof. dr Nataša Šofranac, redovni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

---

---

---

---

Datum odbrane:

---

Beograd,

## **Izjave zahvalnosti**

Zahvaljujem se svojoj mentorki, profesorki Nataši Šofranac i ostalim dragim profesorima, a posebno profesorki Radojki Vukčević i profesoru Zoranu Paunoviću, na visokom profesionalizmu, briljantnim umovima, prenesenom znanju, naučnoj inspiraciji i divnoj ljudskoj toplini, koji me nadahnjuju da istražujem, učim i otkrivam.

Zahvaljujem se Snežani Mijatović Knežević na profesionalnoj podršci i lektorisanju doktorskog rada.

Takođe se zahvaljujem svom sinu, Andreju, sestri Suzani, prijateljima – Ivani Zečević, Marku Ijačiću, Snežani Knežević, Danici Roglić, Biljani Gutić Draganić, Dragani Sandalj i Jasni Đorović, kao i drugim dragim dušama, koji su uvek verovali u mene i koji svojom magičnom posebnosti obasjavaju ne samo moju dušu, već i ceo svet.

# Elementi popularne kulture u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera

## Sažetak

Tema ovog rada je definisanje pojma popularne kulture, određivanje elemenata popularne kulture i utvrđivanje uticaja istih na dramsko stvaralaštvo Harolda Pintera, odnosno na sedam drama: *Kuhinjski lift*, *Rođendanska zabava*, *Nastojnik*, *Povratak*, *Ničija zemlja*, *Izdaja* i *Proslava*. Rad je podeljen na šest poglavlja.

Prva tri poglavlja postavljaju referentni teorijski okvir i oslanjaju se na eksplikacije renomiranih teoretičara u vezi sa određivanjem pojma popularne kulture i njenih elemenata, kao i dramskog stvaralaštva Harolda Pintera.

Četvrto, peto i šesto poglavlje istražuju interferentnost elemenata popularne kulture i sedam drama Harolda Pintera. Putem komparativne metode se istražuje kako se Pinterovi dramski likovi ponašaju u potrošačkoj kulturi i kako se postavljaju u odnosu na kontrolu, dominaciju i moć u kapitalizmu. Razmatraju se karakteristike formacija društvenog udruživanja protagonista Pinterovih drama, i na koji način su navedene formacije oblikovane popularnom kulturom. Proučava se odnos protagonista prema kulturi tela i zadovoljstva, i prema kulturi jezičkog izražavanja, kao i njihovo traganje za identitetom i sopstvom kroz oblike prihvatanja, otpora, povlačenja i inverzije društvene discipline.

Cilj rada jeste utvrđivanje na koji način i u kojoj meri popularna kultura oblikuje i određuje dramsko stvaralaštvo Harolda Pintera.

Rezultati rada ukazuju da postoji neraskidiva povezanost elemenata popularne kulture i Pinterove dramske kognicije. Pinterovi dramski likovi prate svoja vlastita htenja, i u vidu otpora, izbegavanja, povlačenja ili prilagođavanja krše pravila bloka moći i stvaraju vlastiti kulturni prostor u hegemonističkom društvu koje ih okružuje.

### Ključne reči:

- |                               |                 |
|-------------------------------|-----------------|
| 1. popularna kultura          | 5. kapitalizam  |
| 2. elementi popularne kulture | 6. konzumerizam |
| 3. Harold Pinter              | 7. kontrola     |
| 4. dramsko stvaralaštvo       | 8. identitet    |

**Naučna oblast:** Nauka o književnosti

**Uža naučna oblast:** Engleska književnost

**UDK:**

# Elements of Popular Culture in the Dramatic Oeuvre of Harold Pinter

## Abstract

The topic of this paper is defining the concept of popular culture, determining the elements of popular culture, and analysing their influence on the dramatic oeuvre of Harold Pinter, ie seven dramas: *Dumb Waiter*, *Birthday Party*, *Caretaker*, *Homecoming*, *No Man's Land*, *Betrayal* and *Celebration*. The paper is divided into six chapters.

The first three chapters set the reference theoretical framework and rely on the explanations of renowned theorists in connection with the definition of the concept of popular culture and its elements, as well as the dramatic oeuvre of Harold Pinter.

Chapters four, five, and six research the interference of the elements of popular culture and seven plays by Harold Pinter. A comparative method is used to analyse how Pinter's dramatic characters behave in the culture of consumerism and how they position themselves in relation to control, domination and power in capitalism. The paper studies the characteristics of the formations of the social associations of the protagonists of Pinter's plays, and the way in which these formations are shaped by popular culture. The relationship of the protagonists to the culture of body and pleasure, and to the culture of linguistic expression is analysed, as well as the protagonists' search for identity and self through forms of acceptance, resistance, withdrawal and inversion of social discipline.

The aim of this paper is to determine in what way and to what extent popular culture shapes and determines the dramatic oeuvre of Harold Pinter.

The results of the research indicate that there is an unbreakable connection between the elements of popular culture and Pinter's dramatic cognition. Pinter's dramatic characters follow their own desires, and in the form of resistance, avoidance, withdrawal or adaptation violate the rules of the power bloc and create their own cultural space in the hegemonic society that surrounds them.

Key words:

- |                                |                |
|--------------------------------|----------------|
| 1. popular culture             | 5. capitalism  |
| 2. elements of popular culture | 6. consumerism |
| 3. Harold Pinter               | 7. control     |
| 4. dramatic oeuvre             | 8. identity    |

Scientific field: Literature

Narrow scientific field: English Literature

Sadržaj	
Uvod.....	1
<b>1. Definisane popularne kulture.....</b>	<b>5</b>
1.1. Definisane kulture i ideologije .....	5
1.2. Određivanje pojma popularne kulture .....	10
1.3. Popularna kultura u odnosu na narodnu, masovnu i visoku kulturu .....	12
<b>2. Definisane elemenata popularne kulture.....</b>	<b>17</b>
2.1. Popularna kultura u odnosu na državu i društvo .....	18
2.2. Popularna kultura u odnosu na kapitalizam, ekonomiju i konzumerizam .....	20
2.3. Popularna kultura u odnosu na dominaciju i moć .....	23
2.4. Popularna kultura u odnosu na formacije povezivanja ljudi.....	25
2.5. Popularna kultura u odnosu na etiku (moral, vrednosni sistemi i orijentacija).27	
2.6. Popularna kultura u odnosu na teorije identiteta.....	31
2.7. Popularna kultura u odnosu na kulturu tela .....	36
2.8. Popularna kultura u odnosu na zadovoljstva.....	38
2.9. Popularna kultura u odnosu na jezičko izražavanje .....	41
<b>3. Harold Pinter.....</b>	<b>44</b>
3.1. Harold Pinter, od Haknija do zvezda .....	46
3.2. Teatar apsurdna i Harold Pinter .....	51
3.3. Sedam Drama Harolda Pintera .....	56
<b>4. Konzumerizam i kontrola .....</b>	<b>71</b>
4.1. Kapitalizam, ekonomija i konzumerizam: Pinterovi dramski likovi u popularnoj potrošačkoj kulturi .....	71
4.2. Pinterovi dramski likovi u hegemonističkom društvenom okruženju i uspostavljanju kontrole, dominacije i moći.....	79
<b>5. Zadovoljstva i društvene formacije .....</b>	<b>87</b>
5.1. Pinterovi dramski likovi u kulturi tela i zadovoljstva.....	87
5.2. Pinterovi dramski likovi i formacije društvenog povezivanja uobličene popularnom kulturom .....	96
<b>6. Identitet i jezičko izražavanje .....</b>	<b>111</b>



<b>6.1.Traganje Pinterovih dramskih likova za identitetom i sopstvom: Prihvatanje, otpor, povlačenje i inverzija društvene discipline .....</b>	<b>111</b>
<b>6.2.Pinterovi dramski likovi u kulturi jezičkog izražavanja .....</b>	<b>120</b>
<b>Zaključak: .....</b>	<b>141</b>
<b>Bibliografija: .....</b>	<b>149</b>

# Uvod

Polovinom XVIII veka dolazi do industrijske revolucije; uvođenje mašina u proizvodnju omogućava da ograničena proizvodnja preraste u masovnu, unapređuje se tekstilna industrija, a parna mašina 1769. godine dovodi do nastanka pogonske mašine. Povećana proizvodnja i poboljšani uslovi života dovode do novih potreba i razvoja specifičnog vida kulture-popularne kulture. Razvoj društva, nauke i tehnike nastavlja se i ubrzava u devetnaestom veku koji, zbog brojnih dešavanja koja počinju francuskom revolucijom a završavaju se oktobarskom revolucijom, kao i početkom doba socijalizma, istoričari nazivaju „dugi devetnaesti vek“. Početak veka obeležava uspon Francuske, a njegov kraj ogromna britanska imperija nad kojom „sunce nikada ne zalazi“. Nova osvajanja, nova otkrića, parna mašina i industrijska revolucija menjaju svet i sveukupni način života. Transport se usavršava i ubrzava, železnica, parobrod i dirizabl poboljšavaju uslove putovanja, a telegraf poboljšava komunikaciju. Gradovi se brzo razvijaju i prerastaju u megalopolise u koje hrli sve više ljudi željnih boljitka. XX vek donosi nove izazove u kojima popularna kultura širi popularne sadržaje i utemeljuje svoje mesto u svakodnevnom životu ljudi u vidu komercijalnih oznaka, brendova, odeće, hrane, tekstova, muzike, filmova, jezika i sveukupnog životnog stila. Zajedno sa popularnom kulturom, ispod opšteg sjaja, privlačnih reklama i primamljivih tekstova razvija se posebna ideologija, nevidljiva oku, ideologija vladajućih sila i težnje za dominacijom, kao što Bodrijar (Baudrillard) objašnjava: “Društvena disciplina se nije održala pretežno kroz fizičku moć države ili rada, već kroz zavodljivu snagu ambijentalne kulture.”<sup>1</sup> Kapitalističko društvo zasnovano na eksploataciji radničke klase razvija različite strategije da bi svoju vlast očuvalo. Popularna kultura postaje poprište borbe između onih odozgo i onih odozdo, između nadređenih i podređenih, između jakih i slabih, između bloka moći i potčinjenih.

Rad se bavi istraživanjem popularne kulture i savremenog dramskog stvaralaštva u teorijskim okvirima relevantnih teoretičara i istraživača. Preciznije, cilj istraživanja je analiza osnovnih odlika popularne kulture, kao prepoznatljivih elemenata u dramskom opusu Harolda Pintera. Prva tri poglavlja rada obuhvataju teorijska istraživanja popularne kulture, kao i teorijska istraživanja dramskog stvaralaštva Harolda Pintera, kako bi se oformio referentni teorijski okvir.

U teorijskoj analizi popularne kulture, polazi se od teorijskih marksističkih postavki koje rad posmatraju kao suštinu čovekovog bića, ali i kao osnovu za podelu rada, koja predstavlja osnovu podele društva na klase, i veberijanskih postavki koje proučavaju prednosti i

---

<sup>1</sup> Mike Gane, *Baudrillard's Bestiary* (London and New York: Routledge, 1991), 5.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “It was not predominantly through the physical power of the state or of work, but rather through the seductive power of an ambient culture that the society's discipline was maintained.”

nedostatke koje pripadnici različitih klasa imaju na tržištu rada, i ideje da klasna svest niče iz odnosa koji se uspostavljaju i otelovljuju u svakodnevnom životu i vrednostima, idejama i institucijama na koje se ljudi oslanjaju, zatim, Džona Storijsa (*John Storey*) i Džona Fiska (*John Fiske*), koji formulišu odnos popularne kulture i modernog kapitalističkog društva, odnosno, da se popularna kultura uvek identifikuje i razvija kao reakcija na vladajuću strukturu moći, u vidu otpora i povlačenja. Otpor determiniše kulturnu stvarnost i učvršćuje sisteme značenja koji, potom, dospevaju u sistem vrednosti, dok povlačenje iz mejnstrim kulture, podrazumeva potrebu za alternativnim zadovoljenjem potreba koje moderno kapitalističko društvo nameće, a ne ispunjava. Geneza i razvoj popularne kulture sagledava se kroz analizu hiperpotrošačkog društva Žila Lipovetskog (*Gilles Lipovetsky*). Definisane popularne kulture i njenih dominantnih elemenata podržano je relevantnim teorijama, poput teorije ideologije (moć se povezuje sa vlasnicima sredstava za proizvodnju) i teorije inkorporacije (znaci protivljenja pretvaraju se u prednost onih kojima se suprotstavljaju).

U teorijskom okviru dramskog stvaralaštva Harolda Pintera rad se oslanja na teorijske postavke Martina Esslina (*Martin Esslin*), kao relevantnog kritičara po pitanju teatra apsurdna, kome pripada Pinterovo dramsko stvaralaštvo, pri čemu se teoretski razmatra teatar apsurdna i refleksija apsurdna u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera, a hronološki se sagledavaju i Pinterovi rani radovi poznati kao „komedija pretnje“, a kasniji kao „drame sećanja“, analizom u tematskoj progresiji.

Nakon uvodnih teoretskih poglavlja rad proučava kontekstualizovane elemente popularne kulture, kao sastavne elemente savremenog društva kojim se bavi i sam Pinter.

Korpus istraživanja čini sedam drama Harolda Pintera, i to: *Kuhinjski lift*<sup>2</sup>, *Rodendanska zabava*, *Nastojnik*, *Povratak*, *Ničija zemlja*, *Izdaja* i *Proslava*.

Nakon prikaza osnovne radnje svake od navedenih drama, rad pristupa kritičkoj analizi elemenata popularne kulture u književnom i dramskom kontekstu Harolda Pintera, u cilju sagledavanja interferencije i povezanosti elemenata popularne kulture i Pinterove dramske kognicije, rasvetljenih u sinkretičkom diskursu. Diskurs je usmeren na razjašnjenje smislenih struktura pomenutih pojmova, spajanjem različitih pristupa: pojmova iz sociologije, filozofije, teatra apsurdna, postmodernizma i popularne kulture-koji su ukrštanjem stavljeni u međuodnos. Istraživanje koristi komparativnu metodu, imajući u vidu odnos Pinterovih drama i popularne kulture. Zastupljen je i spoljašnji i unutrašnji pristup predmetnom korpusu. Svaki od dominantnih elemenata popularne kulture, odnosno njihovo uočavanje u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera, tačnije, u odnosu na sedam reprezentativnih drama, analiziran je u zasebnom poglavlju, odnosno potpoglavlju.

Rad razmatra odnos Pinterovih dramskih likova u potrošačkoj kulturi i analizira njihovu opsednutost pomodnim načinom življenja i komformizmom, težnju ka posedovanju i potrošnji, a takođe prati trendove nametnute od strane društva kao komuniciranje lične tržišne vrednosti

---

<sup>2</sup> Naziv u originalu je *The Dumb Waiter*, a prevod na srpski, *Kuhinjski lift*, koristi Tomislav M. Pavlović u studiji *Ka unutrašnjim horizontima*. (Pavlović, 2020: 31).

i društvene relevantnosti. Takođe, proučava se interferencija Pinterovih dramskih junaka i ideologije hegemonističkog društvenog okruženja u smislu uspostavljanja kontrole, dominacije i moći u vidu makrokontrole usredsređujući se na odnos Pinterovih protagonista i vladajuće ideologije u vidu otpora i prilagođavanja, kao i mikrokontrole koja obuhvata interpolarni odnos Pinterovih protagonista u vidu jezičke grubosti, inteligencije, seksualnosti i nasilja. Proučava se gledište disciplinujuće moći, manipulacija i odnos moći i istine.

Istraživanje se oslanja na formalno-sociološke teorije društva Georga Zimela (*Georg Zimmel*), koji posmatra društvo kao udruživanje i psihološku interakciju ljudskih bića koji utiču jedni na druge, i prati formacije i povezivanje Pinterovih (anti)junaka u savremenom društvu i njihovo fluidno kretanje kroz različite kulturne pripadnosti, kao i njihov otpor prema vladajućoj klasi i inverziju društvene discipline.

Traganje za sopstvom i identitetom savremenog čoveka, njegovo lutanje i izgubljenost u društvenoj svesti proučava se kroz postavke pojedinačne i kolektivne svesti (*collectivus conscientia*), odnosno socijalnog/društvenog uma, društvenih činjenica sa svojstvima koercitivnosti i datosti, u smislu u kome ih objašnjavaju sociolozi Emil Dirkem (*Emil Durkheim*) i Meri Kelsi (*Mary Kelsey*), kao i njihov međudnos sa elementima popularne kulture i delovanjem Pinterovih protagonista. Egzistencijalno traganje Pinterovih dramskih junaka u savremenom društvu, posebno naglašava egzistencijalni strah, kao topos iskustva čoveka modernog doba, pri čemu se rad oslanja na Hajdegerove teorijske postavke fundamentalne ontologije, u cilju razmatranja bivstva i značenja podređenosti stvorenim interesima podređenih, odnosno u kojoj meri se ta značenja suprotstavljaju onima koja zastupa blok moći sa svojim ideološkim delovanjem.

Istraživanje se posebno fokusira na proučavanje Pinterovog lingvističkog diskursa, „tišine“, „pauze“, „istine“ i „preokreta“ u kontekstu odnosa među dramskim likovima, njihove potrage za smislom i identitetom, otuđenjem jednih od drugih i samih od sebe, kao i u kontekstu interakcije dramskih likova i svakodnevne profane stvarnosti, u cilju izdvajanja podsvesnih značenja savremenog čoveka, nesvesnog nevidljivih okova vladajuće ideologije, kao rezultata društva nametnutih vrednosti oblikovanih sadržajima popularne kulture.

Cilj istraživanja jeste analiza dramskog opusa Harolda Pintera iz perspektive popularne kulture, u smislu davanja odgovora na sledeća pitanja: Da li je Harold Pinter pisac popularne kulture i u kojoj meri? Da li on svojim stvaralaštvom pruža gerilski otpor vladajućoj ideologiji ili je samo još jedan oblik njenog delovanja? Da li i u kojoj meri protagoniste Pinterovih drama pokreću buntovne sile popularne kulture, u smislu u kojima ih definiše Džon Fisk? Da li Pinter u potrazi za istinom doseže njen smisao, ili ga gubi u protivurečnostima savremenog društva? Da li je Pinterova istina oslobađajuća ili subverzivna? Da li Pinterovi preokreti predstavljaju otpor i podrivanje društvene kontrole, odnosno društvenih pravila koja organizuju svakodnevni život i upravljaju smislom koji u njima stvaramo, ili su njen sastavni deo? Da li Pinter u svojim dramama, poput Bahtinovog karnevalističkog oslobađanja svesti, ukazuje na put oslobađanja svesti pojedinca od društvenih stega, predstavljajući život kao karneval u kome se individualni porivi iskazuju kršenjem društvenih kategorija, ili, upravo suprotno,

ukazuje da usvajanjem elemenata popularne kulture pojedinac ostaje u službi hegemonističke ideologije?

Krajnji cilj istraživanja jeste odgovor na pitanje: kako se popularna kultura prepliće sa Pinterovom „istinom“ u modernom društvu, i u kojoj meri formiraju jedna drugu?

Očekivani rezultat istraživanja je prikazivanje dramskog opusa Harolda Pintera u svetlu popularne kulture. Očekuje se prepoznavanje i potvrđivanje dominantnih elemenata popularne kulture i njihova zastupljenost u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera.

# 1. Definisiranje popularne kulture

## 1.1. Definisiranje kulture i ideologije

Da bismo definisali popularnu kulturu potrebno je prethodno da se osvrnemo na to šta predstavlja kulturu, a usko povezano sa njom i ideologiju.

Zbog slojevitosti i višeznačnosti, isprepletanosti sa načinom na koji opažamo, tumačimo i profiliramo kulturu tokom vremena došlo je do različitih pristupa u njenom proučavanju iz čega je proisteklo da njeno semantičko određenje i disciplinarna eksplikacija izražavaju kompleksnost, te da nije moguće odrediti jednu definiciju već da postoji mnoštvo difuznih definicija kulture. A. Kreber i K. Klahon (*A.L. Croeber, C. Kluckhohn*) utvrdili su da postoji više od 160 različitih definicija kulture u kojima su izdvojili 257 različitih elemenata.<sup>3</sup>

Sam naziv kultura potiče od latinske reči *cultus, colere*, što znači obrađivanje, gajenje, negovanje i ukazuje da se ona prvobitno odnosila na obrađivanje zemlje i uzgoj životinja, a vremenom je počela da zahvata i složenije pojave obuhvatajući ljudske veštine, znanja i prihvaćene načine ponašanja u određenom društvu. Može se reći da kultura podrazumeva sveukupno ljudsko stvaralaštvo, materijalno (sredstva za proizvodnju i ostale materijalne tvorevine) i duhovno (nauka, umetnost i filozofija, moral i običaji), te da isto oblikuje određene društvene norme koje, prenoseći se generacijski, istovremeno se razvijaju i određuju dalje ljudsko delovanje, međusobne odnose i organizaciju sveukupnog života. Nerazdvojni evolutivni razvoj kulture i čoveka doveo je do međusprege u kojoj čovek od svog postanka pa do danas stvara i oblikuje kulturu, ali i *vice versa*, kultura oblikuje čoveka, ne samo kao člana određene zajednice, već i kao pojedinca.

Bazić ističe da se često klasifikacije i tipologije koje bliže određuju pojam kulture svode na dve vrste:

„Jedna koja polazi od globalnog pristupa kulturi i druga od osnovnog sadržaja kulture. Prema prvoj tipologiji ističu se: 1) filozofskoantropološki pristup u kojem se kultura određuje u odnosu na čoveka; 2) sociološki pristup u kojem se kultura razlikuje od društva; i 3) psihološki pristup u kojem se kultura određuje prema pojedincu i njegovoj motivaciji. Prema drugoj tipologiji, smatra se da se sve definicije kulture mogu razvrstati na: 1) pozitivističke, koje opisno i činjenički iznose sadržaj kulture; 2) metafizičke, koje kulturu shvataju kao entitet za sebe; 3) normativističke, koje pomoću pravila određuju kulturu; 4) kulturalističke, koje kulturu tumače kao zatvoren sistem; i 5) naturalističke, koje kulturu izvode iz ljudske prirode.“<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Alfred Louis Croeber; Clyde Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* (New York: Vintage books, 1963.).

<sup>4</sup> Jovan Bazić; Mihailo Pešić, *Sociologija*, (Leposavić: Učiteljski fakultet u Prizrenu, 2012.), 334.

Veliki doprinos u pojašnjenju pojma kulture u sociologiji dao je Miloš Ilić, koji kulturu definiše na sledeći način:

„Kultura je skup materijalnih i duhovnih vrednosti (proces, promena i tvorevina) koje su nastale kao posledica materijalne i duhovne intervencije čoveka u prirodi, društvu i mišljenju. Osnovni smisao kulture sastoji se u tome da se olakša održanje, produženje i napredak ljudskog društva. Kultura je, prema tome, najviši izraz čovekovog stvaralaštva koji je uvek manje ili više istorijski i okolnostima uslovljen. Humanost je osnovni vrednosni i osmišljavajući princip kulture.“<sup>5</sup>

Definicija kulture koju nudi Dick Hebidž (*Dick Hebidge*) jeste da je kultura proizvod društvenih okolnosti razvijenih na osnovu datosti i prošlosti: „Učimo od Marksa 'Ljudi stvaraju sopstvenu istoriju, ali je ne prave onako kako hoće, ne prave je pod okolnostima koje su sami izabrali, već pod okolnostima koje se neposredno susreću, date su i prenošene iz prošlosti' (Marks, 1951).“<sup>6</sup>

U daljim pokušajima da se što bliže i eksplicitnije odredi pojam kulture, u svom delu *Kulturna teorija i popularna kultura* Džon Stori se oslanja na tri definicije kulture koje je razvio Rejmond Vilijams, velški književni kritičar (*Raymond Williams* 1921-88).<sup>7</sup>

Prva definicija obuhvata shvatanje da kultura predstavlja opšti proces intelektualnog, duhovnog i estetskog razvoja, te da je oblikuje stvaralaštvo filozofa, umetnika i pesnika. Druga definicija kulture podrazumeva određeni način života nekog naroda, perioda ili grupe, čime se proširuje prva definicija, te implicira da pored intelektualnog, duhovnog i estetskog faktora kulturu oblikuje i razvoj pismenosti, religije, sporta i ostalih činilaca određenog načina života. Treća definicija kulture predlaže da se kultura može koristiti za označavanje dela i prakse intelektualne i posebno umetničke delatnosti, pri čemu ona predstavlja sinonim za ono što strukturalisti i poststrukturalisti nazivaju „praksa značenja“ a u šta spadaju poezija, roman, balet, opera i likovna umetnost.

Stori navodi da shvatanje kulture u drugom i trećem gore pomenutom smislu pomaže pri određivanju popularne kulture, te da u okviru druge definicije kulture kao određenog načina života u sponi kulture i popularne kulture govorimo o letovanjima, proslavama Božića i raznim potkulturama mladih. Stori takođe navodi da treća definicija kulture kao prakse

---

<sup>5</sup> Miloš Ilić, „Kultura“, *Sociološki leksikon* (Beograd: Savremena administracija, 1982), 307.

<sup>6</sup> Dick Hebidge, *Subculture, the Meaning of Style* (London and New York: Routledge as an imprint of the Tayler and Francis group, 2002), 80.

Tekst korišćen u radu je prevod autira.

Original : “We learn from Marx that ‘Men make their own history, but they do not make it just as they please, they do not make it under circumstances chosen by themselves, but under circumstances directly encountered, given and transmitted from the past’ (Marx, 1951).”

<sup>7</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture* (Edinborough: Pearson Education Limited, 5th edition, 2009), 1.

značenja pod kulturnim činiocima podrazumeva i sapunice, pop muziku i stripove koji se smatraju tekstovima, na taj način preplićući kulturu i popularnu kulturu.

Pri određivanju pojma kulture, Stori sa istim povezuje pojam ideologije kao neizostavnog činioca kulture i poziva se na činjenicu da se pojam ideologije često koristi naizmenično sa pojmom kulture, a posebno sa pojmom popularne kulture. Stori se oslanja na postavku Grem Turnera (*Graeme Turner*) koji tvrdi da je ideologija najvažnija konceptualna kategorija u studijama kulture, kao i na postavku Džejmsa Kerija (*James Carey*) da bi se britanske studije kulture mogle opisati kao ideološke studije.<sup>8</sup>

Da bi se približio suštini pojma kulture, a u cilju eksplikacije popularne kulture, Stori razmatra pet pristupa razumevanju ideologije.

Prvi pristup podrazumeva sistematski skup ideja koje određuje određena grupa ljudi, pri čemu se izdvaja „profesionalna ideologija“ koja obuhvata ideje koje objašnjavaju delovanje određene profesionalne grupe ljudi. U ovoj kategoriji se pominje „ideologija radničke partije“ koja obuhvata skup političkih, ekonomskih i društvenih ideja koje pobliže objašnjavaju delovanje radničke partije.

Drugi pristup se odnosi na maskiranje, izobličenje ili prikrivanje, odnosno praksu pružanja iskrivljene slike stvarnosti i stvaranja lažne svesti radi ostvarenja interesa moćnih, a protiv interesa nemoćnih. Ovaj pristup obuhvata „kapitalističku ideologiju“ pri čemu se kroz tekstove i praksu prikriva činjenica da dominantne klase eksploatišu potčinjene klase, a što predstavlja superstrukturnu refleksiju odnosa moći ekonomske osnove društva. Navodeći osnovnu pretpostavku klasičnog marksizma Stori citira Karla Marksa: „Način proizvodnje materijalnog života uslovljava društveni, politički i intelektualni životni proces uopšte“<sup>9</sup>. Ovim navodom Stori objašnjava da način na koji neko društvo organizuje sredstva za svoju ekonomsku proizvodnju direktno utiče na tip kulture koja će preovladavati u respektivnom društvu, te da se kulturni proizvodi smatraju ideološkim u onoj meri u kojoj podržavaju društvene, političke, ekonomske i kulturne interese dominantnih grupa. Ideologija maskiranja, odnosno prikrivanja stvarnosti može se prepoznati i u grupama koje ne pripadaju klasama, poput moći patrijarhalne ideologije ili ideologije rasizma.

Treći pristup upućuje na ideološke oblike, odnosno na način na koji tekstovi (televizijska fikcija, pop pesme, romani, igrani filmovi itd.) predstavljaju određenu sliku sveta, odnosno zauzimaju jednu od strana u konfliktu, te da utiču na dispoziciju i koncepciju razmišljanja određenog društva. U korist ovog pristupa Džon Stori citira Hala (*Hall*): „Popularna kultura je

---

<sup>8</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture* (Edinburgh: Pearson Education Limited, 5th edition, 2009), 1.

<sup>9</sup>*Ibid.*, str 3.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “The mode of production of material life conditions the social, political and intellectual life process in general!”



stoga, mesto gde se stvaraju 'kolektivna društvena shvatanja': teren na kome se igra 'politika označavanja' pokušava pridobiti ljude na određene načine viđenja sveta (122-23)."<sup>10</sup>

Četvrti pristup ideologiji u cilju definisanja kulture odnosi se na zastupanja francuskog teoretičara kulture Rolanda Bartha (*Roland Barthes*) pri čemu on ideologiju naziva mitom koji deluje na nivou nesvesnog, odnosno tvrdi da tekstovi i prakse određenog društva sadrže u sebi značenja koja prožimaju javno mnjenje na način koga mnjenje nije svesno. Pri tom se poziva na primer kada je 1990. konzervativna stranka prenosila političku emisiju koju je završila tako što je reč „socijalizam“ transponovana u crvene zatvorske rešetke prenoseći nesvesnu poruku da Radnička partija predstavlja zatvor u svakom pogledu, društvenom, ekonomskom i političkom, na taj način pokušavajući da nešto što je kulturno, to jest stvoreno, predstavi kao prirodnu činjenicu. Na sličan način, navodi se, mogle bi se klasifikovati formulacije kao što su „crni novinar“, „gej komičar“, „pisac radničke klase“ kao primeri u kojima se prvi izraz koristi da drugi izraz okvalifikuje kao odstupanje od univerzalnih, uobičajenih kategorija a koje su novinar, pisac i komičar.

Peti pristup definisanju pojma ideologija predstavlja definicija ideologije koju je razvio francuski marksistički filozof Luis Altuser (*Louis Althusser*), koja je bila uticajna 1970-tih godina i koja podrazumeva da ideologija ne predstavlja skup ideja već materijalnu praksu koja se susreće u svakodnevnom životu, a ne samo u idejama o svakodnevnom životu. Stori dalje objašnjava da je ono što Altuser ima na umu jeste način na koji određeni rituali i običaji imaju efekat da vezuju ljude za društveni poredak. Navodi se primer da odlazak na more može predstavljati ideološku praksu koja služi stvaranju osećaja zadovoljstva kako bismo se lakše vratili na mesto koje nam pripada u društvenom poretku i čini nas spremnijim da podnosimo eksploataciju.

Sagledavanjem pojma kulture i pojma ideologije potvrđujemo činjenicu da pojam kulture, iako se prvobitno odnosio na kulturu obrade zemlje, vremenom jeste dobio metafizičko svojstvo kulture obrade duha (*cultura animi*), utkao se u čovekovu ličnost i postao nerazdvojni činilac društvene stvarnosti.

Linda Hačen (*Linda Hutcheon*), objašnjava da savremeno društvo poima ideologiju kao opšti proces proizvodnje značenja, za razliku od marksističke predstave koja je pojam ideologije izjednačavala sa iluzornim sistemom verovanja: „Drugim rečima, sva društvena praksa (uključujući umetnost) postoji kroz i u ideologiji i, kao takva, ideologija počinje da znači „načine na koje se ono što govorimo i verujemo povezuje sa strukturom moći i odnosima moći društva u kojem živimo.“ (*Eagleton* 1983, 14).“<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, 4.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: "Popular culture is thus, as Hall (2009a) claims, a site where 'collective social understandings are created': a terrain on which 'the politics of signification' are played out in attempts to win people to particular ways of seeing the world (122-23)."

<sup>11</sup> Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism, History, Theory* (New York and London: *Fiction*, Routledge, 1988; Transferred to Digital Printing 2003), 178.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Džon Stori ukazuje na neminovnost političke dimenzije kojom ideologija unosi kompleksnost u međuodnos kulture i ideologije, te da određeni tekstovi i prakse koji prožimaju kulturu eksplicitno ili implicitno prenose ideološke poruke koje oblikuju društvenu svest, potkrepljujući društvene nejednakosti, produbljujući ih i podržavajući ekonomsku osnovu sveta na kojoj počiva moć dominantnih vladajućih grupa, pri čemu je borba otpora i povlačenja u odnosu na iste otelovljena u popularnoj kulturi.

---

Original: "In other words, all social practice (including art) exists by and in ideology and, as such, ideology comes to mean "the ways in which what we say and believe connects with the power-structure and power-relations of the society we live in" (Eagleton 1983, 14)."

## 1.2. Određivanje pojma popularne kulture

Popularna kultura se u određenoj meri javlja u ranim fazama razvoja društva u vidu karnevalskih vidova zabave, muzičkih nastupa, pozorišta, cirkusa, popularnih ukusa, običaja, i ponašanja unutar bilo kog društvenog poretka. Opšti kulturni diskurs XVI i XVII veka bio je duboko ukorenjen u religiji a zanatlije i umetnici nisu stvarali dela namenjena širokim narodnim masama, već su u njihovim talentima i veštinama uživale malobrojne grupe moćnika, poput kraljeva i bogatih gospodara, čuvajući stvaralaštvo unutar svojih odaja. S druge strane narodna kultura, ili kultura koju je stvarao i u istoj uživao narod, razvijala se u okviru ograničenih društvenih zajednica. Međutim, polovinom XVIII veka kada počinje industrijska revolucija i prelazak iz feudalnog društva u moderno građansko društvo, a posebno sa pojavom industrije medija i novih tehnologija koje pospešuju diskontinuitet i prenose poruke novih trendova koji ruše uvrežene norme, kulturni diskurs postaje naučni i sociološki, a popularna kultura uzima maha i počinje da se izdvaja kao prepoznatljiv deo sveukupne stvarnosti.

Zbog činjenice da predstavlja društveni fenomen koji se vremenom menja, oblikuje, raslojava i nadograđuje nije moguće postaviti jednu statičnu definiciju popularne kulture. Postoje dva suprotstavljena sociološka postulata u odnosu na popularnu kulturu. Jedan postulat ukazuje da popularnu kulturu koriste elite kao sredstvo kontrole onih koji se nalaze ispod njih, obmanjujući ih, čineći ih pasivnim i lako kontrolisanim. Drugi postulat je suprotan i popularnu kulturu predstavlja kao sredstvo za pobunu protiv kulture dominantnih grupa. Svako određenje, pokušaj definisanja, razumevanja i interpretacije pojma popularna kultura usko je povezano sa kulturnom stvarnošću određenog društva, vladajućom ideologijom i društvenom svesti i oslanja se na teorije ideologije (moć se povezuje sa vlasnicima sredstava za proizvodnju) i teorije inkorporacije (znaci protivljenja pretvaraju se u prednost onih kojima se suprotstavljaju).

U teorijskoj analizi popularne kulture, istaknuti autori R. Hogart (*R. Hoggart*) i E. P. Tomson (*E.P. Thompson*) razvijaju ideju da klasna svest niče iz odnosa koji se uspostavljaju i otelovljuju u svakodnevnom životu i vrednostima, idejama i institucijama na koje se oslanja, dok Dž. Stori i Dž. Fisk formulišu popularnu kulturu u odnosu na moderno kapitalističko društvo kao i njen odnos prema značenju, zadovoljstvu i identitetu.

Džon Stori u svojoj knjizi *Kulturna teorija i popularna kultura* navodi šest definicija popularne kulture:<sup>12</sup>

1. Popularna kultura predstavlja kulturu prihvaćenu i odobrenu od strane većine.
2. Popularna kultura je sve ono što je preostalo, odnosno, sve što ne spada u visoku kulturu i time je inferiorna u odnosu na istu. Po ovoj definiciji popularna kultura obuhvata

---

<sup>12</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, 5 to 12.

sadržaje koji nemaju težinu kompleksnosti a koji su deo visoke kulture. Visoka kultura se posmatra kao čin pojedinačnog stvaralaštva.

3. Popularna kultura jeste masovna komercijalna kultura. Proizvodi se masovno za veliki broj konzumenata, manipulativna je, podrazumeva izvesnu otupljenost čula i poslušnost.
4. Popularna kultura je narodna kultura, kultura naroda za narod. Izjednačava se sa romantizovanim konceptom radničke kulture.
5. Popularna kultura se definiše uz pomoć političke analize italijanskog marksiste Antonija Gramscija (Antonio Gramsci), posebno njegovog razvoja hegemonističkog koncepta koji podrazumeva da „dominantne grupe u društvu kroz proces intelektualnog i moralnog vođstva nastoje da dobiju saglasnost podređenih grupa u društvu“.<sup>13</sup>  
Popularna kultura se identifikuje i razvija kao reakcija na vladajuću strukturu moći, u vidu otpora koji podređene grupe pružaju u odnosu na snage inkorporacije koje deluju u interesu dominantnih grupa, pri čemu otpor determiniše kulturnu stvarnost i učvršćuje sisteme značenja koji, potom, dospevaju u sistem vrednosti, dok povlačenje iz mejnstrim kulture, podrazumeva potrebu za alternativnim zadovoljenjem potreba koje moderno kapitalističko društvo nameće, a ne ispunjava.  
Popularna kultura predstavlja razmenu i pregovore otpora i inkorporacije.
6. Popularna kultura se definiše u odnosu na postmodernizam pri čemu se tvrdi da postmoderna kultura jeste kultura koja ne pravi razliku između popularne kulture i visoke kulture. Nedostatak distinkcije između visoke i popularne kulture s jedne strane tumači se kao kraj elitizma zasnovanog na arbitrarnim kulturnim razlikama, a s druge strane može označavati pobedu trgovinskog aspekta i komercijalizaciju kulture.

U sintagmi popularna kultura sam pojam popularnog određuje da je to kultura koja prožima većinu populacije određenog društva, ali se svakako ne može definisati kao dominantna kultura pošto nastaje kao reakcija otpora na vladajuće sile i ne predstavlja njihov deo. Odnos kulturnih sila i društvenih kategorija je često neuhvatljiv na šta nam ukazuje činjenica da, s druge strane, vladajuće sile, bogati i moćni, tj. blok moći, koriste popularna čitanja kako bi svoje ideje preneli potčinjenim grupama, siromašnim i obespravljenim, upravljali istim i održali svoju dominantnu poziciju, te se ono što naizgled čini otpor pretapa u podršku i usklađuje se sa strategijama moćnih.

---

<sup>13</sup> John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, 10.

### 1.3. Popularna kultura u odnosu na narodnu, masovnu i visoku kulturu

Sa pojavom industrijske revolucije široki slojevi stanovništva naselili su gradove, i započeli prilagođavanje novom načinu života. Međutim, mnogi nisu bili spremni da prihvate i razumeju kulturu koja je podrazumevala odgovarajuće intelektualne i saznejne kompetencije a uveliko se razlikovala od narodne kulture, običaja i verovanja koji su se razvijali u selima iz kojih je gore pomenuto stanovništvo poteklo. Narodna kultura nastala u ruralnim zajednicama poticala je od najčešće nepoznatih autora i odražavala je životna iskustva pripadnika određene zajednice, prenosila se s kolena na koleno a njeni autori su istovremeno predstavljali i publiku. Narodne pesme i priče, igre i rukotvorine predstavljaju kulturu koja dolazi iz naroda i namenjena je narodu, a zasnovana je na stabilnom, tradicionalnom društvenom poretku, postojana je i nepromenljiva.

U pokušaju kulturnog premošćavanja društvenog jaza, a sa razvojem tehnologije, rodila se masovna kultura obuhvatajući skup ideja i vrednosti koje se putem različitih medija dostavljaju širokoj populaciji u cilju zadovoljavanja potreba srednjih socijalnih slojeva. Masovna kultura zamenila je folklor, koji je predstavljao mejnstrim kulturu tradicionalnih lokalnih društava, i za relativno kratko vreme uspela je da ovlada narodnim masama, oblikujući njihova interesovanja i njihov doživljajni svet putem kulturnih proizvoda kao što su: filmovi, televizijski programi, popularne knjige, novine, časopisi, muzika, odeća i ostali mehanički reprodukovani predmeti. Masovna kultura razvila je neumitno masovnu potrošnju, a potonje je vremenom preraslo u hiperpotrošačko društvo modernog kapitalizma.

Žil Lipovetski (*Gilles Lipovetsky*), francuski filozof, pisac i sociolog, 1944., u svom delu *Paradoksalna sreća-Ogled o hiperpotrošačkom društvu* ističe da razvoj masovne potrošnje počinje 1880-tih godina i deli ga na tri ciklusa.

Prvi ciklus razvoja masovne potrošnje obuhvata period od 1880-tih do kraja Drugog svetskog rata. U tom periodu mala lokalna tržišta bivaju zamenjena velikim nacionalnim tržištima, pre svega zahvaljujući izgradnji modernih infrastruktura transporta i komunikacije, železnice, telegrafa i telefona. Razvijaju se osavremenjene mašine za kontinuiranu proizvodnju robe, produktivnost je veća, a troškovi manji. Dolazi do razvoja trgovine i velikog optičaja robe, otvara se put za masovnu proizvodnju. Pored industrijskih tehnika, razvija se i nova kulturalna i društvena konstrukcija koja stvara novu vrstu potrošača. Nove industrije uvode nov pristup trgovini-marketinšku strategiju, kreiraju reklame i stvaraju brendove u cilju kontrole toka proizvodnje i stvaranja profita:

„Prva faza stvorila je ekonomiju zasnovanu na mnoštvu poznatih brendova, od kojih su neki do danas ostali u prvom planu. Tokom 1880-ih osnovane su ili su postale poznate Coca-Cola, American Tobacco, Procter & Gamble, Kodak, Heinz, Kuaker Oats,

Campbell Soup. Od 1886. do 1920. godine broj proizvoda zaštićenog kvaliteta u Francuskoj se povećao sa 5.520 na 25.000.“<sup>14</sup>

Lipovetski ističe da su kreiranjem reklama, ukrašavanjem i animacijom velike robne kuće započele proces „demokratizacije želje“ i stvaranja modernog čoveka. Mesta prodaje postaju mesta iz snova uz pomoć raskošne dekoracije i zanimljivih izloga i sveukupna trgovačka težnja usmerena je ka ideji da se kupac zadivi. Ne prodaje se samo roba već i ideologija potrošnje, podstiče se mašta potrošača, kreiraju želje, stvara se osećaj neophodnosti određene robe kao simbola užitka i sreće.

Drugi ciklus razvoja masovne potrošnje traje od 1950-tih do 1970-tih godina i karakteriše ga izuzetan ekonomski rast, povećanje produktivnosti rada i masovne potrošnje: „Ako je faza 1 počela da demokratizuje kupovinu trajnih dobara, faza 2 je dala konačan oblik procesu, čineći znakovne proizvode društva izobilja dostupnim svima ili skoro svima: automobil, televiziju, kućne aparate.“<sup>15</sup> Način života koji je ranije bio dostupan samo društvenim elitama a podrazumeva trajna dobra, dokolicu, modu i druge različite sadržaje, postaje deo svakodnevnice prosečnog čoveka. Grade se samposluge, supermarketi i hipermarketi, rađa se novo društvo u kome imperativ predstavlja poboljšanje uslova života gde životna lagodnost označava ličnu sreću. Podstiču se individualne želje i snovi, mladalačka energija, hiperboliše se potrošnja, konzumerizam, seksualizacija znakova i tela formirajući nove kulturne tokove: „Rok muzika, stripovi, pin-up, seksualno oslobođenje, zabavni moral, modernistički dizajn: herojsko doba potrošnje je podmladilo, oduševilo, ublažilo znakove svakodnevnice kulture. Duboka kulturna promena dogodila se kroz mladalačku, oslobađajuću i bezbrižnu mitologiju budućnosti.“<sup>16</sup> Lipovetski ističe da je snažna dinamika komercijalizacije pretočila trgovačku potrošnju u način života i u masovni san koji podrazumeva lagodnost i rasipanje i usmeren je na materijalističke vrednosti, i da su takva društvena stremljenja trajala do kraja 1970-tih godina kada je počeo treći ciklus razvoja masovne potrošnje.

Moderno doba nameće nove potrebe i društvena diferencijacija podstiče potrošnju. U želji da stekne priznanje, ostvari društvenu integraciju, istakne svoje statusne simbole i označi

---

<sup>14</sup> Gilles Lipovetsky, *Paradoksalna sreća-Ogled o hiperpotrošačkom društvu* (Zagreb: ab izdanja antibarbarus, 2008), 17. Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Prva faza stvorila je ekonomiju utemeljenu na mnoštvu slavni maraka od kojih su se neke zadržale u prvom planu sve do danas. Tijekom 1880-ih godina utemeljene su ili postaju poznate Coca-Cola, American Tobacco, Procter & Gamble, Kodak, Heinz, Quaker Oats, Campbell Soup. Od 1886. do 1920. broj zaštićenih kvalitetnih proizvoda u Francuskoj raste od 5520 na 25 000.“

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 19.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Ako je 1. faza počela demokratizirati kupnju trajnih dobara, faza 2 je dala konačan oblik tom procesu, stavljajući svima ili gotovo svima na raspolaganje znakovne proizvode društva obilja: automobil, televiziju, kućanske aparate.“

<sup>16</sup> *Ibid.*, str.20.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Rock glazba, stripovi, pin-up, seksualno oslobađanje, fun morality, modernistički dizajn: herojsko je doba potrošnje pomladilo, ushitilo, ublažilo znakove svakodnevnice kulture. Mladenačkim, osloboditeljskim i bezbrižnim mitologijama budućnosti izvršena je duboka kulturna promjena.“

pripadnost određenom staležu, moderan čovek sve više troši, a što više troši, više želi trošiti. Treće doba potrošačkog kapitalizma razvija individualistički pristup potrošnji, naglašava Lipovetski. Dolazi do mešanja klasnih habitusa i partikularizama, potrošači su nepredvidljiviji i počinju birati robu u odnosu na svoje individualne ciljeve. Nastaje doba hiperpotrošnje. Potrošači sve više kupuju praktične stvari, ne toliko da bi označili svoju statusnu poziciju već da bi svoj lični život učinili ugodnijim, da bi dosegli vlastitu sreću i neograničeno zdravlje: „Doba razmetanja predmetima zamenjeno je vladavinom postkomformističke hiperrobe lišene bilo kakvog konflikta.“<sup>17</sup>

Ernest van den Hag (*Ernest van den Haag*), američki sociolog holandskog porekla, kritičar i autor, 1957., sugeriše da je masovna kultura neizbežan ishod masovnog društva i masovne proizvodnje, te da masovna kultura cilja ka zadovoljenju prosečnog ukusa. Međutim, u želji da zadovolji sve ljude masovna kultura sve svodi na određeni prosečan ukus i time istovremeno narušava pojedinačan ukus, odnosno negira čoveka kao autentičnu individuu slobodne volje.

Ljubomir Maširević u delu *Popularna kultura* ukazuje da su termin masovna kultura teorijski razradili Adorno i Horkhajmer (*Max Horkheimer, Theodor W. Adorno*) u knjizi *Dijalektika prosvetiteljstva*, objavljenoj u originalu (*Dialektik der Aufklärung*) 1944. godine, te da „Termin masovna kultura ima izrazito negativno značenje i predstavlja pojam kojim su označili opštu krizu evropske duhovnosti, nastalu razvojem masovnih medija.“<sup>18</sup> Adorno i Horkhajmer u *Dijalektici prosvetiteljstva* naglašavaju da masovnu kulturu proizvode sile dominacije koji potrošače otuđuju od njihovih stvarnih potreba i ukalupljaju ih u željene okvire radi ostvarivanja vlastitih interesa i učvršćivanja pozicije moći. Korisnici proizvoda masovne kulture posmatraju se kao pasivni konzumenti koji bez kritičkog promišljanja prihvataju sve što im je ponuđeno putem masovnih medija. Masovna kultura posmatra se kao kultura koja dolazi odozgo i obuhvata organizovane i manipulativne mehanizme kontrole.<sup>19</sup>

Razmatrajući odnos pojma popularne kulture i masovne kulture često se polazi od stanovišta da je popularna kultura komercijalna kultura proizvedena masovno za masovnu potrošnju. Masovna proizvodnja podrazumeva i masovnu primenu određenih proizvoda što predstavlja sponu između masovne i popularne kulture. Međutim, razlika između njih jeste u načinu upotrebe datih proizvoda. Popularna kultura obuhvata ne samo popularne sadržaje već i način njihovog konzumiranja, te za razliku od masovne kulture koja teži prihvatanju bez kritičkog osvrta, popularna kultura podrazumeva kritičko promišljanje, razvijanje ličnih vrednosti i interesa, odnosno, stvaranje sopstvenog značenja gde se brišu granice između proizvođača i primaoca sadržaja. Primer brisanja granice se ogleda u primeni interneta, medija prenošenja sadržaja popularne kulture, koji je neizostavni deo savremenog društva. Različite

---

<sup>17</sup> Gilles Lipovetsky, *Paradoksalna sreća-Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, 26.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Doba razmetanja predmetima zamijenjeno je vladavinom postkonformističke hiperrobe lišene svake konfliktnosti.“

<sup>18</sup> Ljubomir Maširević, *Popularna kultura* (Beograd : Visoka škola strukovnih studija Beogradska politehnika, Odsek Akademije tehničkih strukovnih studija Beograd, 2020), 22.

<sup>19</sup> Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: The Continuum Publishing Company, 1989), 120-167.

aplikacije, blogovi, vlogovi, forumi, tviteri, instagrami, You Tube i drugi portali daju priliku pojedincu da javno iskaže svoje stavove, kritička gledišta, lične vrednosti i interese i sve to sa drugim ljudima podeli, usaglasi i zajedno sa istomišljenicima razvije otpor prema društvenim nametima.

Džon Fisk u svom delu *Popularna kultura* pravi distinkciju između masovne kulture, koja je neautorska, neoriginalna, male vrednosti, dostupna svima, a koja obuhvata kulturne proizvode ponuđene od strane industrijalizovanog, kapitalističkog društva i popularne kulture koja obuhvata načine na koje ljudi koriste, tumače i podrivaju ove proizvode da bi stvorili svoja sopstvena značenja i poruke. Fisk proučava načine izbegavanja prihvatanja nameta ideologije bloka moći, kao i s druge strane manipulaciju istih putem širenja sadržaja popularne kulture, ukazujući da široka populacija ne predstavlja bezumnu masu koja pasivno prihvata ponuđeno, već da ista aktivno učestvuje u opštem diskursu razvijajući specifičan odnos u vidu otpora i inkorporacije.<sup>20</sup>

Narodna kultura predstavlja obeležje predindustrijskog društva, dok masovna kultura i popularna kultura predstavljaju obeležje postindustrijskog društva. Za razliku od narodne popularna kultura jeste nepostojana, prolazna i obeležena društvenim konfliktom u kome narod, ugnjetane, marginalizovane grupe, postavljaju se naspram bloka moći, što čini centralnu liniju protivrečnosti oko koje se polarizuje polje kulture. U odnosu na masovnu kulturu, za razliku od pasivnog prihvatanja masovnih sadržaja, popularna kultura podrazumeva tumačenje znakova i stvaranje sopstvenog smisla.

Stori u svojoj knjizi *Kulturna teorija i popularna kultura* u jednoj od šest definicija determiniše popularnu kulturu kao ono što ostaje kada se izdvoji visoka kultura, pri čemu visoka ili elitna kultura jeste autorska, autentična, originalna, vredna, skupocena, dostupna manjini, društvenoj eliti, ne samo zbog materijalne vrednosti već i zato što zahteva određene kompetencije i znanja da bi se mogla razumeti. Književnost, umetnost, vajarstvo, nauka, muzika, arhitektura, pozorište, različiti intelektualni sadržaji povezani su sa gornjim socioekonomskim slojevima i zahtevaju kompleksniji pristup, obrazovanje i promišljanje. Kao takva, visoka kultura smatra se sofisticiranom, za razliku od popularne kulture koja jeste dostupna svima i u intelektualnom i u materijalnom smislu.

Međutim, upravo zbog neraskidive povezanosti popularne kulture i društvenog uređenja, zbog promenljivosti odnosa istih, zbog različitih uglova posmatranja, vrednovanje sadržaja popularne kulture jeste takođe promenljivo. Pojedina dela popularne kulture u periodu svog nastanka nisu smatrana umetnički vrednim dok se danas posmatraju kroz prizmu umetnosti, što nam ukazuje da nije moguće jasno postaviti granicu gde počinje a gde prestaje umetnička vrednost proizvoda popularne kulture. Ljubomir Maširević u delu *Popularna kultura* diskutuje o pitanju umetničkog vrednovanja filma kao sastavnog dela popularne kulture:

---

<sup>20</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura* (Beograd: Clio, 2001), 29 i 30.



„Teoretičari, ali i laici koji se u svakodnevnom životu interesuju za popularnu kulturu, nikada se konačno ne bi složili da li je određeni film, kao što je, na primer, *Paklena pomorandža* (1971), umetničko delo, ili je i dalje u pitanju popularna kultura. Možda je *Paklena pomorandža* delo visoke popularne kulture, a umetnost tek počinje sa nežanrovskim filmom.“<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Maširević, *Popularna kultura*, 17 i 18.

## 2. Definisaneje elemenata popularne kulture

Elementi popularne kulture predstavljaju lingua franca-u određenog društva i putem popularnih medija dominiraju širokom populacijom, oblikujući njihova interesovanja, stavove, nastojanja, težnje, identitet, vrednosti i međuljudske odnose, kao i odnose u vezi sa društvom u celini. Oni obuhvataju najraznosvrsniju robu - aktivnosti i prakse, sadržaje koji su isprepletani kako sa složenim, intelektualnim potrebama, tako i sa onim najosnovnijim poput oblačenja, ishrane i zabave. „Bogatstvo društava u kojima vlada kapitalistički način proizvodnje ispoljava se kao ogromna zbirka roba, a pojedinačna roba kao njegov osnovni oblik.“<sup>22</sup> Značenje robe određuje društvena svest, odnosno njihova vrednost uslovljena je konvencionalnom upotrebom koja ih uvrštava u kulturu, njene vrednosti i potraživanja. Moglo bi se reći da mnogi autori podržavaju ideju o ukidanju apsolutne autonomije kulturnih i komercijalnih procesa, a francuski sociolog Anri Lefevr (Henri Lefebvre) razvija ideju da je trgovina podjednako i društveni i intelektualni fenomen, pri čemu se proizvodi na tržištu pojavljuju već sa unapred deternisanim značenjem. U *Leksikonu savremene kulture*, navodi se da se popularna kultura tumači kao komunikacijski medij koji je, vršeći simboličku generalizaciju, univerzalno i ezoterijski dostupan svima, međutim ipak, samo upućeni tumače njegova značenja.<sup>23</sup>

Fisk u svojim delima *Razumevanje popularne kulture* i *Čitanje popularnog* identifikuje i tumači značenja koja nosi roba, odnosno popularni sadržaji, uticaj istih na pojedinca i društvo. On za primer uzima nošenje džinsa i ističe dve osnovne kontradikcije popularne kulture, od kojih prva podrazumeva dominaciju i podređenost, a samim tim i otpor, dok se druga odlikuje semiotičkim bogatstvom: „Ona omogućava čitaocima teksta, ili onima koji nose džins, da se koriste obema njenim silama istovremeno i prenosi im moć da unutar te igre sila sebi odrede mesto koje odgovara njihovim osobenim kulturnim interesima.“<sup>24</sup>

Elementi popularne kulture i njihova semiotička mreža, u vidu otpora, povlačenja, integracije, stvaranja individualnih i društvenih vrednosti odražavaju se kroz prizmu spona popularne kulture u odnosu na državu i društvo, kapitalizam, ekonomiju i konzumerizam, dominaciju i moć, kulturne formacije, otpor vladajućoj ideologiji i inverziju društvene discipline, identitet, etiku, kulturu tela, zadovoljstva i jezičkog izražavanja.

---

<sup>22</sup> Karl Marx ; Friedrich Engels, *Dela*, Dvadeset prvi tom (Beograd: Prosveta, 1977), 43.

<sup>23</sup> Ralf Šnel, *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas* (Beograd: Plato, 2008), 541.

<sup>24</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 13.

## 2.1. Popularna kultura u odnosu na državu i društvo

Prema legendi Luj XIV je 1655. godine navodno izjavio: „Država, to sam ja!“, reflektujući apsolutizam koji je vladao feudalnim monarhističkim društvom. Vladao je predstavljao državu, odnosno društvo je počivalo na njegovim uverenjima..

U svom delu *Sociologija*, Pešić i Bazić ukazuju na činjenicu da je do XVIII veka pojam društva bio poistovećivan sa pojmom država. Industrijska revolucija i naseljavanje gradova utiču na nastanak i razvoj građanskog društva i počinje da se pravi razlika između države i društva

„ pri čemu se društvo shvata šire od države pošto obuhvata i sferu ciljno racionalnog delovanja pojedinca na području privrede i prava (ugovornih odnosa). Tako se u teorijama društvenih ugovora, zatim u engleskoj političkoj ekonomiji i klasičnoj nemačkoj filozofiji, pojam društva upotrebljava, kako u pravno-političkom smislu, tako i kao društveno-ekonomska kategorija.“<sup>25</sup>

Bazić predočava teoriju društva koju je razvio francuski sociolog i filozof Ogist Kont (*Auguste Comte*, 1798-1857) u svojim delima: *Kurs pozitivne filozofije* i *Kurs pozitivne politike*. Oslanjajući se na postulate svojih prethodnika, Aristotela, Kondorseja i Sensimona, Kont razvija teoriju društva u kojoj se ljudsko društvo vidi kao završni korak organske evolucije, kolektivni organizam koga određuje primaran organski atribut „*consensus universale*“. Razvija se ideja da jednako kao i u biološkom organizmu, tako i u ljudskom „postoji sklad strukture i funkcije koje idu zajedničkom cilju kroz akciju i reakciju unutar delova i u odnosu na okolinu“.<sup>26</sup> Kont objašnjava da se opšti konsenzus zasniva na instinktu simpatije, osećanju društvenosti koji su sastavni deo svakog pojedinca, kao i na zajedničkim idejama, verovanjima i moralnim nazorima. Dalje, Kont razvija teoriju da je, poput biološkog organizma, društvo sastavljeno iz odgovarajućih delova: ćelija-porodica; tkivo-društvene klase; organi-države, odnosno gradovi; sistem organa-narod, ali se takođe diskutuje i o razlikama između biološkog organizma i društva i ističe se da je društvo znatno složenije i da se može menjati i usavršavati.

Kont postavlja porodicu kao osnovnu ćeliju društva, preko koje se pojedinac razvija u društveno biće i stiče saznanja o osnovnom socijalnom jedinstvu koje predstavlja osnovu za razvoj kooperacije i saradnje u društvu. Iz porodice, razvijanjem instinkta simpatije izvan njenih okvira, nastaje šira ljudska zajednica, grad, odnosno država. Ona je organ čovečanstva, odnosno velikog bića koga čine stanovništvo, teritorija, suverena vlast i organizovana uprava. Bitnost države ističe se teorijom „da bez usmeravajuće i koordinirajuće funkcije nosilaca duhovne i materijalne vlasti društvo bi propalo, jer bi bila uništena svest o jedinstvu celine i uzajamnim odnosima između pojedinca i društva.“<sup>27</sup> U okviru države Kont razlikuje tri osnovne klase od kojih svaka ima odgovarajuću funkciju u društvu:

---

<sup>25</sup> Bazić; Pešić, *Sociologija*, 193.

<sup>26</sup> Hari E. Barns, *Uvod u istoriju sociologije*, Tom I (Beograd: Bigz, 1982), 112.

<sup>27</sup> Bazić; Pešić, *Sociologija*, 193.

1. Spekulativna klasa: nosioci naučne, filozofske i estetske delatnosti koji intelektualno usmeravaju razvoj društva i vrše moralni nadzor nad njim;
2. Praktična klasa: praktične vođe, bankari, trgovci i industrijalci koji upravljaju društvom i vrše neposrednu materijalnu vlast nad različitim oblastima proizvodnje;
3. Radnička klasa: zanatlije i seljaci koji proizvode materijalna dobra pod nadzorom i u skladu sa instrukcijama praktičnih vođa.

Pripadnici države, stanovništvo, popularnu kulturu generalno prepoznaju kao skup praksi, verovanja i proizvoda, aktivnosti i sadržaja koji preovlađuju u određenom društvu u datom trenutku. Pod velikim uticajem masovnih medija u modernim vremenima, sadržaji popularne kulture prožimaju svakodnevni život ljudi u datom društvu i oblikuju kako svest pojedinca, tako i svest određenog društva u celini. Džon Fisk pri tumačenju značenja robe popularne kulture ističe dve njene karakteristike, od kojih je prva izraz dominacije i podređenosti, a druga predstavlja semiotičko bogatstvo i omogućava čitaocima teksta da : „se koriste obema njenim silama istovremeno i prenosi im moć da unutar te igre sila sebi odrede mesto koje odgovara njihovim osobenim kulturnim interesima.“<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 13.

## 2.2. Popularna kultura u odnosu na kapitalizam, ekonomiju i konzumerizam

Moderna društvena nauka podržava stanovište da društvene nejednakosti među ljudima proizilaze iz društvene podele rada i razlike koje ta podela stvara među ljudima u pogledu ugleda ili bogatstva i njenog odražavanja na društvenu stratifikaciju. Osnova proučavanja slojevitosti modernog kapitalističkog društva u najopštijem smislu polazi od činjenice da kapitalizam označava ekonomski sistem u kojem su sva ili veći deo sredstava za proizvodnju u privatnom vlasništvu, pri čemu je primarni cilj vlasnika kapitala ostvarivanje profita. Erik Olin Rajt (*Erik Olin Wright*, 1947-2019) ukazuje na složenost klasnih odnosa kroz kombinovanu klasnu analizu koja obuhvata različite pristupe klasnim podelama i društvenim stratifikacijama kao što su marksistički pristup i veberijanski pristup. Svaki od navedenih pristupa ima primenu u analizi klasa modernog kapitalističkog društva.

Marksistički pristup predstavlja rad kao filozofski pojam, samu suštinu čovekovog bića kroz koju on ostvaruje svoju ljudskost: „Ljudi se počinju razlikovati od životinja, onda kada počnu proizvoditi sredstva za život – to je korak koji je uslovljen njihovom telesnom organizacijom. Time što proizvode svoja sredstva za život, ljudi proizvode indirektno i sam materijalni život“.<sup>29</sup> Putem shvatanja rada kao filozofskog pojma, Marks razvija ekonomsku teoriju kao učenje o proizvođenju materijalnog života ljudi, a što čini osnovu ljudskog života. Rad se takođe postavlja kao osnova za podelu rada, a podela rada predstavlja osnovu podele društva na klase, pri čemu Marks razlikuje četiri klase: kapitaliste, srednji sloj, radničku klasu i lumpenproleterijat. U kapitalističkom sistemu zasnovanom na privatnom vlasništvu, podelom rada kapital se nalazi u rukama onih koji poseduju sredstva za proizvodnju, odnosno u rukama vladajuće klase, kapitalista.

„Radnik je postao roba, i to najbijeđenija roba, da je bijeda radnika u obrnutom srazmjeru prema moći i veličini njegove proizvodnje, da je nužni rezultat konkurencije akumulacija kapitala u malo ruku,..., a cijelo društvo mora se raspasti na dvije klase: klasu vlasnika i klasu radnika lišenih vlasništva ... Povećavanjem vrijednosti svijeta raste obezvređivanje čovjekova svijeta u upravnom razmjeru.“<sup>30</sup>

Kapitalističko društvo nameće odnos u kome blok moći upravlja životima potčinjenih, a proces proizvodnje, iznikao iz feudalnih relacija, zasniva se na eksploataciji i dominaciji vladajuće klase.

Veberijanski pristup proučava prednosti i nedostatke koje pripadnici različitih klasa imaju na tržištu rada. Maks Veber (*Max Weber*) u delu *Privreda i društvo*, polazi od pretpostavke da klase ne zavise samo od proizvodnog tržišta, već i od položaja na istom pri čemu razvija teoriju trodimenzionalnog grupisanja i trodimenzionalne stratifikacije. Veber objašnjava tri

---

<sup>29</sup> Karl Marks, *Prilog kritici političke ekonomije* (Beograd: BIGZ, 1976), 8.

<sup>30</sup> Karl Marks, *Rani radovi* (Zagreb: Naprijed, 1976), 244-246.

oblika grupisanja ljudi i društvene stratifikacije: klase, staleže i političke elite. Klase nastaju u ekonomskoj sferi i tržišno orijentisanim društvima i zasnivaju se na razlikama u svojini, različitim mogućnostima korišćenja tržišnih dobara i različitim položajima u tržišnoj razmeni. Staleži, odnosno statusne grupe stvaraju se na osnovu ugleda u društvu i formiraju na osnovu načina života, vrste zanimanja i porekla : „Staležom treba nazvati mnoštvo ljudi koji u jednoj organizovanoj grupi uspešno ostvaruju svoj zahtev za uvažavanjem: a) posebnog staleškog ugleda, a eventualno i b) posebnog staleškog monopola.“<sup>31</sup> Veber ističe da treći oblik grupisanja ljudi i društveno raslojavanje čine političke elite, odnosno partije koje obuhvataju političke stranke, interesne grupe i različite političke grupe čija je težnja da svojim rukovodiocima pribave političku društvenu moć radi postizanja objektivnih ciljeva i lične koristi.

Kombinovanjem različitih pristupa, kako u empirijskim, tako i u teorijskim istraživanjima klase, Rajt razvija sveobuhvatno shvatanje klasne situacije i društvene stratifikacije kapitalističkih ekonomski razvijenih država. Takođe, Frederik Džejmson (*Frederic Jameson*) pozivajući se na marksističku kulturnu kritiku prema kojoj ekonomija diktira tokove kulturne superstrukture, uviđa da u trenutnoj fazi razvoja kapitalističkog društva, kultura takođe konstituše ekonomski sistem. U bliskoj vezi sa trgovinskim i tržišnim procesima, ona predstavlja novi, dinamičan izvor rasta i novi horizont mogućnosti za profit i socijalnu kontrolu.<sup>32</sup>

Lipovetski ističe da se izraz potrošačko društvo prvi put pojavljuje 1920-ih godina, postaje popularan 50-tih i 60-tih godina i označava jednu od najznačajnijih figura ekonomskog poretka i svakodnevnog života modernog kapitalističkog društva. Intertekstualna komplementarnost sadržaja popularne kulture i ekonomskog sistema, odražavajući višeznačne relacije, određuje kapitalističko društvo kao potrošačko i konzumerističko. Ono se zasniva na potrošnji materijalnih dobara, usluga i iskustava proizvedenih masovno i time dostupnih mnoštvu. Konzumerizam se kao proizvod globalizuje i putem masovnih medija upliće u sve sfere života, oblikujući svest kako pojedinca, tako i društva u celini. Žil Lipovetski objašnjava da konzumerizam, kao tekovina kapitalizma, predstavlja način modernog života i često služi kao merilo vrednosti u društvu: „Rađa se nova modernost: to je simultana 'civilizacija želje' koja je nastala u drugoj polovini 20. veka. Ova revolucija je neodvojiva od novih orijentacija kapitalizma, koji se kreće kroz stalnu stimulaciju potražnje, tržišnosti i beskonačnog umnožavanja potreba: potrošački kapitalizam je zamenio produktivne ekonomije.“<sup>33</sup> Vlasnici sredstava za proizvodnju u cilju ostvarivanja ličnog profita podstiču kupovinu proizvoda stvaranjem uverenja da roba daje značenje pojedincima i njihovim ulogama u društvu. U zavisnosti od ciljne grupe, putem popularnih marketinških strategija, brendova, reklama i

---

<sup>31</sup> Maks Veber, *Privreda i društvo*, Tom I (Beograd: Prosveta, 1976), 241.

<sup>32</sup> Angela McRobbie, *The Uses of Cultural Studies: a Textbook* (London Sage Publications, 2005), 155.

<sup>33</sup> Lipovetsky, *Paradoksalna sreća-Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, 5.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Nova je modernost rođena: ona je istodobna »civilizaciji želje« koja je izgrađena tijekom druge polovice 20. stoljeća. Ta je revolucija neodvojiva od novih orijentacija kapitalizma koji kreće putem neprekidne stimulacije potražnje, tržišnosti i beskonačnog umnožavanja potreba: potrošački je kapitalizam zamijenio proizvodne ekonomije.“

drugih popularnih potrošačkih sadržaja stvaraju se veštačke potrebe i želje koje povezuju određene sadržaje sa željenom društvenom pozicijom. Kapitalističko društvo izjednačava materijalno blagostanje sa uspehom i osećajem sreće, pa tako i moderan čovek, u različitoj tržišnoj ponudi ima osećaj da je vođen ličnim potrebama i željama dok konzumira ponuđenu robu ne shvatajući da istovremeno postaje marioneta tržišnog lavirinta: „Što više hiperpotrošač ima moć koja mu je do sada bila nepoznata, to tržište više širi pipke svoje moći; što je kupac više u stanju da se vodi, to je spoljašnje određenje više povezano sa tržišnim redom.“<sup>34</sup>

Roba ima svoje ekonomske i kulturološke odlike, pored transparentne cene koja izražava materijalnu vrednost iste, kulturološke poruke robe nose znakove i vrednosti koje navode potrošače da stvara značenje sopstvenog bića. Kulturološka značenja ponekad su očigledna, a ponekad kriptična, ali u oba slučaja semiotičko bogatstvo robe koristi se za ostvarivanje komercijalnih ciljeva, pri čemu se formira identitet modernog čoveka i učvršćuje pozicija vladajućih sila.

---

<sup>34</sup> Lipovetsky, *Paradoksalna sreća-Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, 7

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Što više hiperpotrošač drži vlast koja mu je dotad bila nepoznata, tržište više proteže pipke svoje moći; što je kupac više u stanju sam sebe voditi, postoji više vanjskog određenja vezanog uz tržišni red.“

## 2.3. Popularna kultura u odnosu na dominaciju i moć

Moderno kapitalističko društvo moglo bi se nazvati poprištem borbe za dominaciju i moć u različitim segmentima društva i društvenim sadržajima. Maks Horkhajmer i Teodor Adorno u svojoj knjizi *Dijalektika prosvetiteljstva* iz 1944. izdali su rano upozorenje na korporacije koje guše demokratiju, teže dominaciji i rastu moći usled težnje za ostvarenjem vlastitih interesa i sticanja što većeg profita.

Bazić razmatra formalno-sociološku teoriju društva nemačkog sociologa Georga Zimela, o čemu će kasnije biti više reči, i pri tom objašnjava da konstitutivni elementi svake društvene grupe jesu odnosi dominacije i podređenosti, pri čemu se izdvajaju tri osnovna tipa dominacije i moći: dominacija jednog lica, dominacija grupe od nekoliko lica i potčinjavanje bezličnom, objektivnom načelu. Ističe se da se evolutivni razvoj od lične ka bezličnoj vlasti reflektovao na intelektualnom polju što je podrazumevalo da se kretao od potčinjavanja društvu, zatim ka javnom mnjenju i na kraju ka objektivnoj naučnoj istini, dok se na političkom planu potčinjavanje kretalo od dominacije pojedinca, preko grupe do objektivnog načela na kome je zasnovan društveni poredak: „Ista evolucija odigrala se i u odnosima između poslodavca i zaposlenih, tako da su se na kraju i jedna i druga strana potčinile objektivnom načelu ugovora, izraženom u kolektivnom sporazumu između udruženja poslodavaca i radničkih sindikata.“<sup>35</sup>

Zimel smatra da depersonalizacija vlasti čini potčinjavanje podnošljivijim, a da se apsolutna, autoritativna vlast može podneti u velikim grupama zato što pojedinac ulaže mali deo svoje ličnosti u iste, dok takva vlast ne može opstati u malim grupama, na primer u porodici, jer u njima pojedinac učestvuje celim svojim bićem. Frankfurtska škola, gore pomenuta, grupa nemačkih neomarksističkih filozofa okupljenih oko Instituta za društvena istraživanja (*Institut für Sozialforschung*) iz Frankfurta na Majni, formirana početkom 1920-tih, nikada nije zauzimala jedinstveno mišljenje, već su u njenim okvirima Kritičke teorije sukobljavali mišljenja intelektualci po raznim pitanjima, a najviše po pitanju popularne kulture. Svakodnevni život ljudi posmatra se kao oblast u kojoj se suprotstavljeni interesi kapitalističkih društava neprestano nadmeću i sukobljavaju, gde strategija moći nastoji da kontroliše i robu i mesta sa ciljem stvaranja parametara svakodnevnog života. Maks Horkhajmer smatra da je industrijalizacija kulture izbrisala individualnu kreativnost i u svom delu *Masovna kultura* (*Mass Culture*) ističe: „Individualnost, pravi faktor u umetničkom stvaralaštvu i prosuđivanju, sastoji se...u moći da se izdrži plastična operacija preovlađujućeg ekonomskog sistema koji sve ljude urezuje po jednom obrascu.“<sup>36</sup> Za razliku od Horkhajmera i Adorna koji popularnu kulturu vide kao instrument ekonomske i političke kontrole, pri čemu Adorno ističe da kulturna industrija putem pritiska i manipulacije priprema teren za dominaciju, te da svojom

---

<sup>35</sup> Bazić; Pešić, *Sociologija*, 122.

<sup>36</sup> Arnold Schuetz, *The Frankfurt School and Popular Culture*, *Studies in Popular Culture* 12, no. 1 (1989): 1-14. <http://www.jstor.org/stable/23414449>, 4.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Individuality, the true factor in artistic creation and judgement, consists...in the power to withstand the plastic surgery of the prevailing economic system which carves all men to one pattern...“



mašinerijom preplavljuje konzumente oduzimajući im sposobnost pružanja otpora ili pobune protiv iste, Valter Bendžamin (*Walter Benjamin*) popularnu scenu posmatra kroz prizmu otpora.

Fisk, razmatrajući ideju dominacije, u *Popularnoj kulturi* poziva se na Džejmsona (1984) i razvija postavku „da nova decentralizovana globalna mreža trećeg stadijuma kapitala predstavlja mrežu moći i kontrole koju naši umovi i imaginacija posebno teško uspevaju da shvate.“<sup>37</sup> Fisk ističe da su nejednakosti ranog kapitalizma bile vidljive i da je svako imao jasno označenu ulogu u društvu, te da su vlasnici fabrika živeli u raskoši na brdu, dok su radnici živeli u siromaštvu, u barakama blizu fabrika. Razvija se teorija da korporacijski kapitalizam donosi nevidljivost i time ga je teže spoznati. Pozni kapitalizam kreće se ka multinacionalnom što sistem udaljava i izdvaja do nepojmljivosti, čime se smanjuje njegova moć da kontroliše i utiče na svakodnevni život. Govoreći o svakodnevnom životu Fisk ističe da je on istkan delovanjem popularne kulture koju kreiraju slabi u korišćenju sredstava koje nudi obespravljajući sistem, pri čemu se slabi i podređeni u vidu otpora, podrivanja ili izbegavanja suprotstavljaju hegemoniji i ne pristaju da budu pokoreni: „Ti antagonizmi, ti sukobi društvenih interesa, motivisani su pre svega zadovoljstvom: zadovoljstvom stvaranja vlastitih značenja društvenog iskustva i zadovoljstvom u izbegavanju društvene discipline bloka moći.“<sup>38</sup>

Fisk ukazuje da se popularna kultura proizvodi i da se u njoj uživa pod uslovima društvene podređenosti. Kroz čitavu knjigu *Popularna kultura* provlači se stav da je popularna kultura organizovana oko različitih oblika opozicionog odnosa između običnih ljudi i bloka moći, pri čemu opozicija ima potencijal da bude progresivna: „Borba protiv bloka moći jeste borba protiv društvene i kulturne kontrole, pa stoga, tamo gde levica ima uticaja na blok moći ili tamo gde u njemu postoje elementi progresivnosti, popularni oblici opozicije, mogu u nekim slučajevima biti reakcionarni“<sup>39</sup>.

Fisk ističe da uloga analitičara jeste da prati igre moći u društvenoj formaciji, sve tekstove koji učestvuju u njoj, te da je popularna kultura u toj igri moći uvek na strani podređenih. Čitanje se predočava kao deo igre moći u kulturi, a čitalac kao teren gde se ta igra odigrava. Kontradiktornost popularnog čitanja se ogleda u činjenici da ono mora da obuhvati i ono čemu se pruža otpor kao i neposredne vidove otpora. Sam otpor dominaciji odražava se kroz delovanje popularne kulture modernog društva i preuzima različite oblike i vidove prenošenja značenja, a između ostalog podrazumeva i inverziju društvene discipline, tj. izmicanje društvenoj kontroli, izvrđavanje discipline nad sobom i drugim, pri čemu otpor dominaciji može poprimiti mnoge oblike. Međutim, nemaju svi oblici opoziciona značenja: „Ista osoba može, u različitim trenucima, biti saglasna sa hegemonijom, ili joj može biti suprotstavljena, u zavisnosti od toga kako menja svoje društvene pripadnosti.“

---

<sup>37</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 53.

<sup>38</sup> *Ibid.*, str. 59.

<sup>39</sup> *Ibid.*, str. 189.

## 2.4. Popularna kultura u odnosu na formacije povezivanja ljudi

Na prelasku iz XIX u XX vek u Nemačkoj se javljaju takozvane formalne teorije društva koje izučavaju forme, odnosno oblike međuljudskog povezivanja u društvu, nezavisno od motiva, interesa ili ciljeva radi kojih se ljudi udružuju. Utemeljivač formalno-sociološke teorije društva, Georg Zimel, nemački sociolog, posmatra društvo kao udruživanje i psihološku interakciju ljudskih bića koji utiču jedni na druge, prihvataju prava i obaveze unutar udruženja, te drugim članovima pridaju određen ljudski značaj. U delu *Sociologija*, profesor Bazić predočava glavne odlike Zimelove eksplikacije formacija povezivanja ljudi.<sup>40</sup>

Prema Zimelu, svaka društvena interakcija javlja se u dvostrukoj funkciji: kao udruživanje čija je svrha ostvarivanje individualnih ciljeva i kao udruživanje koje je samo sebi svrha. Tako zabave i priredbe imitacijom različitih procesa iz realnog života, poput sukoba, saradnje ili takmičenja, predstavljaju imitacije života u kojima su učesnici lišeni pritisaka, obaveza i uloga koje imaju u svakodnevnom životu.

Bazić navodi da među strukturalnim odnosima, Zimel, posebnu važnost pridaje odnosima saradnje i sukoba, nadređenosti i podređenosti i integracije i dezintegracije, koje prepoznaje kao egzistencijalne i univerzalno važeće za sve društvene grupe. Ističe se da ne postoje savršeno skladne grupe te da je sukob unutar grupa podjednako važan kao i saradnja. Dinamika grupe podrazumeva izražavanje kako zajedništva tako i individualnosti. Zimel smatra da je izvesna doza sukoba organski element bitan čak i u porodičnim odnosima. Pored saradnje i sukoba Zimel proučava i odnos dominacije i podređenosti o kojem je prethodno bilo reči pri razmatranju popularne kulture u odnosu na dominaciju i moć. Na centralno mesto u formacijama povezivanja ljudi postavlja odnos integracije i dezintegracije društvene grupe i ističe da je za samoočuvanje i trajnost grupe zaslužno nekoliko faktora: zajednička teritorija, srodnička veza, generacijski kontinuitet, organizovanost u smislu jasno određenih uloga članova grupe, sastav i struktura u smislu da je ne određuje dominacija manjine već dominacija najšireg društvenog sloja koja nudi sigurnost i veličina grupe, pri čemu su, tvrdi Zimel, najšire i najuže grupe stabilnije u odnosu na grupe srednje veličine jer čovek je spreman da se žrtvuje za porodicu i otadžbinu, ali ne i za grad u kome živi.

Fisk razvija teoriju da je popularna kultura aktivan, živ proces koji stvaraju ljudi, a da industrija kulture proizvodi tekstove i različite kulturne građe koje ljudi u različitim kulturnim formacijama prihvataju ili odbacuju u trajnom procesu stvaranja sopstvene popularne kulture. U navedenom poimanju popularne kulture kategorija „ljudi“, snage popularnog, se shvata kao promenljivi skup društvenih pripadnosti koji se ne zasniva isključivo na spoljnim sociološkim faktorima kao što su pol, uzrast, klasa ili slično, već na osećaju zajedništva i koji se kreće kroz sve društvene kategorije: „...različiti pojedinci u različitim trenucima pripadaju različitim popularnim formacijama, i često se vrlo fluidno kreću između njih.“<sup>41</sup> Fisk ističe da moderno

---

<sup>40</sup> Jovan Bazić, *Sociologija*, 120-123.

<sup>41</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 32.

društvo se sastoji od velikog broja formacija u kojima se ljudi povezuju na osnovu trenutnih potreba koje se uglavnom zasnivaju na odnosu moći i čiji je smisao ne samo s kim već i protiv koga. Popularne pripadnosti teško je odrediti pošto se one stvaraju iznutra, stvaraju ih ljudi u specifičnim trenucima i različitim kontekstima. Džon Fisk kao primer situacionog povezivanja ljudi daje primer mladih, urbanih Aboridžina:

„Kada mladi, urbani Aboridžani u Australiji subotom pre podne gledaju na televiziji stare vestern filmove, oni se svrstavaju na stranu Indijanaca, bodre ih dok napadaju farmu, dok ubijaju belce i otimaju bele žene; identifikuju se i sa Arnoldom, onim večitim tamnoputim detetom u beloj, patrijarhalnoj porodici u seriji različite okolnosti (*Different Strokes*) stvarajući na taj način osećanje pripadnosti među američkim crncima, američkim indijancima, i australijskim aboridžinima, osećanje koje im omogućava da shvate smisao vlastitog iskustva nebelaca u zajednici belaca.“<sup>42</sup>

Fisk potom izvodi zaključak da u datom slučaju, suprotstavljanjem beloj ideologiji, izbegavanjem iste, pomenuta formacija stvara sopstvena popularna značenja i zadovoljstva, te da popularna kultura mora odražavati realnu životnu situaciju i da tekst koji postaje popularna kultura sadrži i sile dominacije i mogućnost da se govori protiv njih. Popularne formacije udruživanja ljudi se nalaze u potčinjenom položaju, ali imaju pravo da se suprotstave vladajućoj ideologiji u vidu otpora i izbegavanja.

---

<sup>42</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 33.

## 2.5. Popularna kultura u odnosu na etiku (moral, vrednosni sistemi i orijentacija)

Naziv etika potiče od grčke reči *ethos* - običaj, *ethikos* - moralan, koji se odnosi na moral, a kao latinski koristi se izraz *philosophia moralis*, *philosophia practica*, i označava filozofsku disciplinu koja za svoj predmet istraživanja ima moral, moralne vrednosti, moralne pojave i kriterijum moralnosti. Etika predstavlja metagledište koje sadrži razmišljanje o temeljima i načelima morala, izučava šta je to što predstavlja dobro i ispravno a što bi trebalo da bude osnova ljudske misli i ljudskog ponašanja.

Grupa autora, V. Marinković, D. Marinković i N. Stefanović, u delu *Etika kao društvena praksa* ističu da svaka nauka, svaki naučni i društveni stav, svako konkretno pojedinačno ili opšte delovanje, ima svoje moralno utemeljenje bez koga stav ili delovanje gubi svoj ljudski smisao, te da je suština ljudskog bića i ljudske zajednice duboko moralne prirode. Polazeći od aksioma da je čovek svesno, društveno i moralno biće, oni konstatuju da je čovek ujedno i prirodno biće koje živi kao deo prirodnog sveta, u skladu sa prirodnim zakonima, što automatski povalči pitanje usklađenosti navedenih pojmova:

„Navedena konstatacija neizbežno otvara pitanje – u kakvom odnosu stoje navedene komponente ljudskog bića, koje u krajnjoj liniji određuju njegovu ljudsku suštinu, sadržaj i smisao života svakog pojedinca. Da li su navedene komponente uvek u odnosima harmonije i komplementarnosti, ili se u određenim okolnostima nalaze u odnosima protivurečnosti i sukoba.“<sup>43</sup>

Babić u svom članku *Etika i moral*, objavljenom u časopisu *Theoria*, 1/2008, ističe da moral ima dve dimenzije značenja: 1. Vrednosna specifičnost koja se koristi da bi se odredio domen njegove moguće primene i demarkaciona linija koja ga razdvaja od ostalih vrednosti (kriterijum se može primeniti na postupke i na zamisli, želje što predstavlja dve demarkacione linije koje uokviruju domen morala) i 2. Vrednosna specifičnost moralnog kriterijuma se ogleda u prirodi i razlozima koji se koriste u procesu moralnog vrednovanja i koji to vrednovanje čine normativno univerzalnom.

Razmatrajući domen primene moralnog kriterijuma na postupke, Babić razlikuje postupke izazvane slobodnom voljom, dakle odlukom da li ćemo svoju nameru sprovesti u delo ili ne, od događaja u prirodi (prirodne nesreće i katastrofe) koji se dešavaju bez učešća slobodne volje i koji su određeni prethodnim uzrocima u vremenu. Objašnjavajući pojam odgovornosti naspram nemanja odgovornosti za određene postupke, Babić ističe da postupci izazvani slobodnom voljom nose odgovornost za posledice uslovljene istim, dok događaji bez učešća slobodne volje ne povlače moralnu odgovornost. Razmatrajući pojam slobodne volje

---

<sup>43</sup> Grupa autora (Vladimir Marinković; Darko Marinković; Nebojša Stefanović), *Etika kao društvena praksa* (Beograd: Visoka strukovna škola za preduzetništvo, 2013), 11.

ističe se da postupke određuju razlozi, a oni mogu biti motivacioni ili normativni. Motivaciona snaga zavisi od snage želje, dok normativna snaga razloga zavisi od konsistentnosti, što znači da razlozi važe jednako u jednakim okolnostima, zatim nepristrasnosti i univerzalnosti. Babić naglašava da navedena svojstva određuju specifičnost moralnog kriterijuma, kao kriterijuma vrednovanja koje se razlikuje od drugih vrsta vrednovanja. Dalje, razlozi predstavljaju osnovu za formiranje namere da se nešto postavi kao cilj koji se treba ostvariti, što znači da je namera u našoj moći i od nje se može odustati. Kada se na osnovu namere donese odluka da se ista realizuje, a potom se i ostvari realizacija, tada se javlja odgovornost za izvršeni postupak: „Odgovornost je zasnovana na slobodi, ali sloboda je aktualna samo u činu, kao praktička sloboda.“<sup>44</sup>

Babić ističe da razlozi koji određuju da se radi o moralnoj vrednosti jesu zasnovani na normativnoj nužnosti da se određeni postupci, oni koji nisu u skladu sa specifičnim vrednosnim kriterijem morala, nužno osude kao neispravni, nezavisno od toga šta se nekome dopada ili ne dopada ili šta mu jeste ili nije u ličnom interesu, za razliku od drugih (vanmoralnih) vrednosti kao što su ekonomske, političke, religijske, estetske, ili vrednosti ukusa koje zavise od toga da li je neko zainteresovan za sadržaj tih vrednosti i njihova vrednost jeste nestalna: „pa mogu i promeniti svoj vrednosni pol ako se priroda zainteresovanosti kardinalno promeni, tj. ako od pozitivne postane negativna ili obrnuto: fašizam ili socijalizam će od nečega čemu se divimo postati nešto što odbacujemo.“<sup>45</sup>

Pri tumačenju vrednosnih kriterijuma ističe se da oni zavise od deskriptivnog određenja relevantnih pojmova koji se koriste u primeni tih kriterijuma, a ta određenja mogu imati svojstvo neodređenosti u vrednovanju koje pretenduje na univerzalnost i svojstvo; da je moral, pored toga što je to jedan specifični vrednosni kriterijum, takođe jedna socijalna činjenica: „Koja? To će zavistiti od toga šta se u odredjenom društvu uzima kao prihvaćeno kao deskripcija osnovnih pojmova i kao kriterijum relevantne sličnosti, a to u različitim društvima, i različitim okolnostima, može biti različito.“<sup>46</sup> Različita pravila koja određuju šta je u nekom društvu poželjan obrazac ponašanja, a šta ne, vodi ka etičkom relativizmu i kulturnom relativizmu.

U kojoj meri su moralne norme određene društvenim, odnosno koliko društveni kontekst utiče na oblikovanje filozofije morala, odvija se neprekidna debata u naučnim krugovima, pri čemu se moralnost posmatra i kao individualno i kao društveno postignuće. Razmatra se pitanje u kojoj meri i na koji način društvene strukture utiču na individualne postupke, a sa druge strane, kako su strukture stvorene: „Da li je moralnost nezavisna od socijalne strukture, da li ona služi legitimisanju dominantnog poretka ili obezbeđuje sredstva za otpor u odnosu na njega? Čini se da je moralnost izvor obe discipline, kako konformizma, tako i otpora i konflikta (Walzer, 1989).“<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Jovan Babić, *Etika i moral*, članak objavljen u časopisu *Theoria*, 1/2008.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Olivera Pavićević, *Otpornost i moralno delanje* (Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2016), 168.

Različiti sociološki pristupi izučavanju morala razmatraju pitanje da li se moral formira od spoljašnjeg ili unutrašnjeg polazišta. Spoljni, pozitivni pristup zastupa stanovište da društvene činjenice predstavljaju društvene fenomene odvojene od nečijeg individualnog unutrašnjeg sveta, a interpretativizam zastupa stanovište da se društveni fenomeni, pa i moral, objašnjavaju putem razumevanju individualnih namera. Emil Dirken tumači društvene činjenice kao društvene fenomene koji postoje izvan razumevanja pojedinca i spoljni su u odnosu na njega, pri čemu se moralno delanje razume kroz funkcionisanje društvenog poretka koji je izvan individualnog, a pojedinac prihvata norme koje važe u grupi kojoj pripada, dok nepoštovanje moralnog poretka se nužno kažnjava. Sa druge strane, Maks Veber (Veber, 1976) podržava teoriju da značenja potiču od individualnih namera. Zigmunt Bauman (Zygmunt Bauman) veruje da pojedinci imaju pravo da ne prihvate spoljni namet, te da bez moralne dileme nema ni morala, dok Pjer Burdije (Pierre Bourdieu), zastupa stanovište da određeni društveni odnosi i društveni konteksti oblikuju individualne sklonosti i karaktere i utiču na individualno postupanje, te da je odnos habitusa i habitata, u stvari, odnos prilagođavanja i prevazilaženja i iako habitus nije trajan, Burdije ga ne tumači kao individualan već kao socijalan proces.

Savremeno društvo ispunjeno je sadržajima modernog kapitalizma, preklapanjem moralnih i 'van moralnih' vrednosti, užurbanošću, promenljivošću, hiperpotrošnjom, velikim razlikama u životnom standardu, marketingom, brendovima, pomeranjem granica kulture i umetnosti. Opšti napor koji pojedinac ulaže da bi mogao da obujmi sveukupna dešavanja u društvu često izaziva neurozu zbog konflikta koji se u pojedincu stvara: „Razlog raspolutanosti je kod većine ljudi to što bi svest želela da se drži svog moralnog ideala, dok nesvesno stremi svom ne-moralnom (u sadašnjem smislu) idealu, koga bi svest želela da se odrekne.“<sup>48</sup>

Kapitalističko društvo u borbi za dominaciju koristi razne taktike i strategije, a jedna od njih obuhvata kontrolu pojedinca i društvenih grupa određivanjem vrednosnih kriterijuma, kreiranjem moralnih normi. Fisk ukazuje na kontrolu koju neguje viši sloj iskazujući naizgled brižnost za očuvanjem morala nižih slojeva i bojazan da bi se šegrti i sluge mogle iskvartirati ako bi se bavili određenim aktivnostima koju praktikuju pripadnici više klase. Razvijajući ideju kontrole Fisk ističe sociologa Stedman-Džons-a (*Stedman-Jones*, 1982) koji ukazuje na kulturna kretanja u XIX veku:

„On ističe i suprotstavljenost rada i slobodnog vremena i ukazuje na značaj paba i mjuzikhola u popularnoj kulturi. I jedno i drugo izazvalo je moralno neslaganje i zakonodavnu kontrolu, i jedno i drugo smatrano je pretnjom i podrivanjem, zbog toga što su i pab i mjuzikhol bili mesta pijanstva, prostitucije i grubijanstva.“<sup>49</sup>

Pored uticaja na aktivnosti slobodnog vremena razvijaju se produktivna ili paternalistička sredstva kontrolisanja života i rada klase podređenih i poseban značaj se daje radnoj etici, ističe Fisk. Zvanično značenje praznika jeste rekreacija, dok popularno značenje

---

<sup>48</sup> Karl G. Jung, *O psihologiji nesvesnog*, (Beograd: Matica srpska, 1978), 19.

<sup>49</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 89.

praznika predstavlja karnevalsko oslobođenje<sup>50</sup> od disciplinskih stega. Praznik predstavlja nagradu vrednom radniku, pruža mu osećaj zasluge i odmora i podstiče ga da nastavi da radi još produktivnije i marljivije i pomogne vlasniku fabrike da umnožava svoje bogatstvo.

Ekonomska razvijenost ili nerazvijenost nekog društva oblikuje individualne živote, individualne stavove, želje i namere, bilo u vidu prihvatanja društvene stvarnosti ili otpora prema istoj. Može se reći da otpor predstavlja osnaživanje individua, njihov rast i svest da sopstvenim kritičkim promišljanjem i emocionalnom spoznajom moralnih činjanica deluju u skladu sa tim i utiču na lične i društvene tokove.

---

<sup>50</sup> Mikhail M. Bakhtin (1895–1975), ruski filozof, psiholog, književni kritičar, teoretičar kulture i specijalista u oblasti teorije znanja i estetike. U svom eseju „Karneval i karnevaleska“ objašnjava koncept karnevala kao centralnog oblika proslave kroz evropsku istoriju koji je u sedamnaestom veku počeo da odumire u svom autentičnom smislu zajedničkog nastupa na javnom trgu. Međutim, on takođe smatra da su pojedini aspekti karnevala opstali i sačuvani u savremenim kulturnim tokovima.

## 2.6. Popularna kultura u odnosu na teorije identiteta

Još od praskozorja ljudskog nastanka, prožimajući evoluciju i razvoj koji su vodili ka modernom društvu i savremenom čoveku, postavlja se pitanje sopstva i ličnog identiteta. Odgovor na pitanje o suštini čovekovoju pokušali su da daju mnogi naučnici i naučni pravci koristeći drugačije tehnike, izražajna sredstva i pristupe. Psihološki pristup jeste proučavanje duše, saznavanje i ovladavanje psihičkom stvarnošću na osnovu proučavanja činjenica i zakonitosti psihičkog života. U teorijskiom smislu psihologija identifikuje, objašnjava, menja i kontroliše psihički život i ponašanje ljudi, a u praktičnom pomaže pojedincu da reši svoje lične i društvene probleme i unapredi delatnost ljudi u mnogim oblastima društvenog života. Proučavajući problematiku čoveka i društva razvojna psihologija razmatrala je različite teorije i pristupe poput psihodinamskog pristupa, psihoanalitičkog pristupa (teorija psihoseksualnog razvoja), bihevizma, teorije socijalnog učenja, kognitivne teorije (*Piaget*), etološkog pristupa i mnogih drugih. S druge strane, sociološki pristup izučava društvo, različite oblike društvenih odnosa, društvene interakcije i njihov kulturološki aspekt.

Krajem XIX i početkom XX veka nastaju Kolektivno – psihološke teorije društva koje, oslanjajući se na spiritualizam klasične nemačke filozofije, a posebno na Hegelovu filozofiju, osnovu individualnog i društvenog ponašanja ljudi vide u različitim oblicima kolektivne svesti i društvene psihe. Emil Dirkem (1858-1917) jedan je od najznačajnijih predstavnika ove teorije, a osnova njegovog sociologističkog sistema jeste da je društvo kao celina primarno u odnosu na sve drugo, da je društvo *sui generis*, iznad pojedinca, te da pojedinac ne utiče na društvena zbivanja, već da društvo kao celina, društvena zbivanja, utiču na pojedinca i oblikuju njegovu svest pa samim tim i njegovo delanje. Termin „kolektivna svest“ skovan od strane Dirkema razvijaju i primenjuju sociolozi modernog doba, poput Meri Kelsi (*Mary E. Kelsey*), predavačice sociologije na Univerzitetu u Kaliforniji, koja proučava i objašnjava pojave grupnog razmišljanja, odnosno zajedničkog iskustva tokom kolektivnih rituala i plesnih zabava. Vojin Milić u delu *Sociološki metod*<sup>51</sup> objašnjava da Dirkem zastupa ideju da se društvo sastoji iz dva elementa: idejnog jezgra i morfološke strukture. Idejno jezgro predstavlja kolektivna svest, kolektivne predstave sastavljene od ideja i normi, pri čemu se u idejama ispoljavaju osnovni logički okviri društvene misli i iskustvena saznanja, a norme regulišu razne oblike društvenog ponašanja. Dirkem smatra da je srž normi u svim epohama predstavljala religija, a da budućnost treba da izgradi nov moralni sistem na potpuno svetovnim osnovama. Morfološku strukturu, po Dirkemu, čine demografski, geografski, tehnološki, politički, ekonomski i etničko kulturni činioci.

Kolektivne predstave, ideje i etičke vrednosti, po Dirkemu, nastaju spontano, i na njima se zasniva mogućnost međusobnog sporazumevanja i saradnje ljudi. Na taj način se u kolektivnoj svesti i njenim predstavama stvaraju kolektivni oblici delovanja, mišljenja i osećanja, koje pojedinci usvajaju putem vaspitanja već u najranijoj mladosti, ne posedujući svest da je to što osećaju i misle usvojeno, već ga smatraju urođenim, te kolektivna svest postaje

---

<sup>51</sup> Vojin Milić, *Sociološki metod* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2014), 92-114.



srž lične svesti. Ali, objašnjava Milić, iako ne postoji svest o usvojenosti kolektivnih ideja i misli, one ipak predstavljaju prinudu u odnosu na pojedinca.

Dirkem potkrepljuje ideju da se u osnovi društva nalaze kolektivne predstave, a ne pojedinačne svesti. Pojedinačno čovek jeste homo duplex čiji je unutrašnji život složen i sačinjen od dvostrukog centra gravitacije, individualnosti i borbe sa njom, predstavljajući dualizam životinjske prirode i društvene misli i društvenih normi. To je ideja da je čovek biološki organizam, vođen instinktima, sa željom i apetitom, a s druge strane vođen i moralom i drugim elementima koje stvara društvo, te se stoga pojedinci drugačije ponašaju u grupi u odnosu na ponašanje kada su van nje:

„Dakako, kolektivni život sačinjen je samo od predstava, a kolektivne predstave su, sa svoje strane, sačinjene samo od individualnih predstava, pošto su pojedinci jedina građa društva. No, kolektivne predstave pokazuju osobena obeležja koja individualne predstave nemaju. Sinteze iz kojih one proističu su hemijske sinteze koje ispoljavaju svojstva na čije se postojanje nikad ne bi ni pomislilo kada bi elementi koji ulaze u njegov sastav ostali izolovani jedni od drugih. Međusobno se sjedinjujući, delujući i reagujući jedne na druge, stapajući se, pojedinačne svesti porađaju jednu novu stvarnost koja je svest društva.“<sup>52</sup>

Dirkem ističe da se mentalitet grupe razlikuje u odnosu na mentalitet pojedinca i da grupa razvija sopstvene načine mišljenja koje pojedinci usvajaju kao vlastite.

Do pojave modernog doba u misaonom životu ljudi religija je imala najvažniju ulogu. Međutim, razvoj gradova, nauke i tehnike, vodi razvoju novih misaonih sadržaja. Novi način života i novi položaj čoveka u društvu postaje višeslojan i kompleksan, a zasniva se na kapitalističkoj podeli rada. Razdvaja se manuelni od intelektualnog rada, društvo se institucionalizuje i ljudi se otuđuju od svog suštastva i stvaralačkih moći. U modernom dobu dolazi do sukoba različitih pogleda i javlja se želja da jedno stanovište nadvlada ostale, prihvati se kao dominantna istina bez obzira na druge i bez obzira na suštinsku istinu, kao i želja da se uspostavi osnov sveukupne misli razvijajući ideju fundamentalizma koji, u svojoj osnovi, teži uspostavljanju centra moći.

Hajdeger (*Martin Heidegger*, 1889-1976), u svom delu *Bitak i vreme* određuje smisao bića kroz bavljenje ontologijom. On polazi od stava da je Biće u osnovi svega kada govorimo o bilo čemu za šta tvrdimo da postoji, što vodi premisi da je ispitivanje smisla bića fundamentalni korak u ispitivanju stvarnosti. U svom fundamentalnom tekstu *Bitak i vreme* (1927) Hajdeger pravi razliku između smisla Bitka uopšte (*Sein*), i smisala ljudskog bića, ljudske realnosti (*Da-Sein*) ili tubivstvovanja. „*Dasein*“ se uvodi kao termin za vrstu bića koju ljudi poseduju a prevodi se kao „biti tamo“. Hajdeger veruje da *Dasein* već ima „preontološko“ i neapstraktno razumevanje koje oblikuje način na koji živi. Osnovne oblike ljudske egzistencije Hajdeger

---

<sup>52</sup> Emil Dirkem, *Društvo je čoveku Bog* (Beograd: Institut za sociološka istraživanja, Filozofski fakultet, 2007), 97.

naziva egzistencijalima. Egzistencijale čine biće u svetu, osećanje, govor, razumevanje, svakodnevni život i briga. U svakom slučaju Hajdeger izraze *Dasein* i *Existenz* povezuje isključivo za čoveka, ali ih u potpunosti ne poistovećuje i razvija teoriju da je Bit tubivstvovanja u njegovoj egzistenciji. Tubivstvovanje je u *Sein und Zeit-u* naziv za ono bivstvujeće koje smo mi sami a obično ga nazivamo čovekom (*der Mensch*). Jedna od bivstvovnih određenosti tubivstvovanja jeste razumevanje bivstvovanja.<sup>53</sup> Razvija se ideja da se čovekov odnos prema Biću ne zasniva na mišljenju bića već na njegovom doživljavanju. Samorefleksija Hajdegerove filozofije ogleda se u načinu života modernog čoveka, i njegovog doživljavanja otuđenog sveta koji ga okružuje i samog čini otuđenim od svog bitka, koji se ogleda kroz borbu sa centrima moći i značenjima podređenosti stvorenim interesima podređenih. Žan Bofre eksplicira Hajdegerova stanovišta i kompleksnost čoveka, koga prvobitno posmatra kao zarobljenika platonove pećine, bez istinske spoznaje stanja u kome se nalazi, koji u svom životu luta bez određene svesti kuda je krenuo i gde će stići:

„Hajdeger prisvaja ovu primedbu, određujući biće-u-svetu na njegovom početku kao zapalost (*Verfallen*) u neautentično. Izgubljen u svojoj vlastitoj brižljivosti, zabavljan promašajima sa kojima mora da se suočava, čovek mahinalno prima svoja životna pravila disciplinovano, što se sastoji od jednog anonimnog konformizma: odatle diktira onog Neko. Na kraju slika je potpuna: biće projekta bačenog tek tako i zapalog u neautentičnost gubljenjem sebe sama u Nekom, takvo je bivstvujeće za koje je biće-u-svetu bitno svetlost, takav je čovek kao postojeće.“<sup>54</sup>

Razmatrajući odnos čoveka i društva, odnosno čoveka u društvu i društva u čoveku, poljski psiholog Henri Tajfel (1919-1982) razvija teoriju društvenog identiteta koja objašnjava da društveni identitet jeste osećaj osobe o tome ko je, osećaj o sopstvenom biću, zasnovan na članstvu u određenoj grupi. Tajfel (1979) je predložio da su grupe (npr. društvena klasa, porodica, fudbalski tim itd) kojima ljudi pripadaju važan izvor ponosa i samopoštovanja, te da nam grupe daju osećaj društvenog identiteta: osećaj pripadnosti društvenom svetu.

Sociolozi modernog doba poput Lipovetskog primećuju da kapitalističko društvo jeste društvo koje uveliko oblikuje i usmerava pojedinačno i kolektivno kretanje u smeru opšte potrošnje u cilju stvaranja pojedinačnih koristi i gomilanju kapitala. On ističe da čovek kapitalističkog društva u kome je prisustvo tradicije i vere gotovo neprimetno, jeste homo cosumericus koji u potrazi za stvarima i dokolicom pokušava naći odgovor na pitanje ko je on lično. U ekspanziji potreba, nastaju nova kolektivna i individualna značenja u kojima hiperpotrošač traga za razvojem vlastite ličnosti, harmonijom i psihološkim spokojem: „Materijalizam prvog potrošačkog društva je izašao iz mode: svedoci smo širenja tržišta duše i njenog preobražaja, ravnoteže i samopoštovanja, dok istovremeno cvetaju lekovi za sreću.“<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Martin Hajdeger, *Bitak i vreme* (Beograd: JP Službeni glasnik, 2007), 21-34.

<sup>54</sup> Žan Bofre, *Uvod u filozofije egzistencije* (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977), 60.

<sup>55</sup> Lipovetsky, *Paradoksalna sreća-Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, 7.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Hiperpotrošač više ne žudi samo za materijalnim blagostanjem, nego se pojavljuje kao ekspanzivan tražitelj psihičkog komfora, unutarnjeg sklada i subjektivnog razvoja, o čemu svjedoči cvjetanje tehnika proizašlih iz »Razvoja osobnosti«, kao i uspjeh orijentalnih mudrosti, novih duhovnosti, vodiča sreće i mudrosti.

Lipovetski moderno društvo vidi kao društvo nesređenosti u kojoj ubrzani usponi i padovi smenjuju optimizam i pesimizam a zburnjeni pojedinac jeste hiperpotošač u potrazi za svojim izgubljenim identitetom. Tržišni režim s jedne strane teži skladu, ravnoteži i opštoj ugodnosti, a sa druge strane pretvara se u suprotnost istog, u haotični poredak obilja i nejednakosti.

U čovekovom traganju za sopstvom stanovišta u vezi sa popularnom kulturom i njenim uticajem kretala su se od mišljenja da je ona manipulativnog karaktera, kako su to isticali pripadnici Frankfurtske škole, do savremenih gledišta koja popularnu kulturu posmatraju kao neiscrpan repertoar kulturnih izvora koji direktno ili indirektno učestvuju u stvaranju pojedinačnih identiteta. Fisk u delu *Popularna kultura* proučava međuodnos kapitalističkog društva i pojedinca koje predstavlja poprište borbe za dominaciju i moć. U tom međuodnosu Fisk posebno eksplicira sadržaje popularne kulture, njihova značenja i uticaje na identitet pojedinca i društvenu svest. Razmatrajući upotrebu džinsa Džon Fisk je proučavao njegovu semiotiku i uticaj koje taj odevni predmet ima na druge. Zapaženo je da se džins najčešće povezuje sa pojmom besklasan, neformalan, uniseks te da nosi oznaku slobode: „nošenje džinsa predstavljalo je znak slobode u odnosu na ograničenja koja društvene kategorije nameću ponašanju i identitetu. Slobodan je bio najčešće korišćen pridev, često sa značenjem „slobodan da budem ono što jesam.“<sup>56</sup> S druge strane Fisk ističe da se javlja tumačenje koje podržava teoriju da džins nudi samo privid slobode izražavanja sopstvene individualnosti i da je njegova prava namena sloboda skrivanja, odnosno da se iza fasade običnosti, stapanjem sa izgledom mnoštva, vešto skrivaju lična raspoloženja i emocije. Fisk ukazuje da odeća ne prenosi samo individualne stavove i potrebe već i društvena značenja i Fisk da želja pojedinca da bude ono što jeste ne znači da ta osoba želi da se u potpunosti razlikuje od celog sveta, već da postavi određene distinkcije u okviru zajednice kojoj pripada.

Egzistencijalno traganje čoveka modernog doba za sopstvenim identitetom u savremenom društvu, posebno je praćeno egzistencijalnim strahom, kao toposom njegovog ličnog iskustva. Zburnjeni čovek kapitalističkog društva pod uticajem popularnih medija, kampanja, institucionalnih rešenja, slojevitih društvenih formacija, hiperpotošnje, prilagodljivih i promenljivih normi, brisanja granica razumnog, pre svega nema jasnu predstavu o stvarnosti u kojoj se nalazi:

„Kada se poslednjem poglavlju logike da naslov stvarnost, stiče se preimućstvo time što se stvara privid da se u logici stiglo do najvišeg ili, ako se hoće, do najnižeg. ....svako razmišljanje o tome šta je stvarnost postaje teško, za izvesno vreme možda i nemogućno, jer reč „stvarnost“ mora, tako reći, imati vremena da postane svesna sama sebe, mora imati vremena da zaboravi zabludu.“<sup>57</sup>

Samim tim što kompleksna predstava savremenog načina života nije jasno dostupna pojedinačnom umu, s namerom ili bez iste, te se čovek kreće kroz zamagljene predele stvarnosti

---

Materijalizam prvog potrošačkog društva izašao je iz mode: svjedoci smo širenja tržišta duše i njezine preobrazbe, ravnoteže i samopoštovanja, dok istodobno bujaju lijekovi sreće.“

<sup>56</sup> Fisk, *Popularna kultura*, Clio, 9.

<sup>57</sup> Seren Kejkegor, *Pojam strepnje* (Beograd: Srpska književna zadruga, 1970), 8.

lišen moralnih uvida, bez vere u institucije i druge, on razvija nelagodu i strepnju, i u potrazi za sopstvom, svojim Ja, gubi se u lavirintu depersonalizovanih i kalkulantskih međuljudskih odnosa i sistemu nametnutih vrednosti manipulativne ideologije bloka moći.

## 2.7. Popularna kultura u odnosu na kulturu tela

Telo je oduvek predstavljalo predmet prelamanja, poklapanja i razilaženja, prihvatanja i odbacivanja, kreiranja pogleda na život, individualnih i društvenih stavova, moralnih normi, i društvenih odnosa. Različito je doživljavano u različitim epohama, različito je predstavljano u različitim kulturama, otkrivano i skrivano, oblačeno i svlačeno, bilo je predmet obožavanja i predmet stida. Bez obzira na vremenski domen, bez obzira na kulturno nasleđe prihvatanja ili odbacivanja, telo je ostalo središte kulturne svesti, a samim tim otvoreno za različite uticaje i značenja.

Tumačeći savremeno društvo i u okviru istog značenja sadržaja popularne kulture, Fisk u svom delu *Popularna kultura* ističe da telo intekstualizuje društvena značenja i ukazuje na višeznačnost pojma tela, njegovo prihvatanje, uživanje, zloupotrebljavanje, njegovu semantičku mrežu, transparentnost i kriptičnost. On ukazuje da pored fizičkog, telo može biti političko, klasno, rasno, kao i da označava polnu pripadnost. On telo posmatra kao poprište borbe u kojoj se odvijaju procesi sprovođenja discipline, osvajanja moći, izbegavanja društvene kontrole i oslobađanja: „Borba za ostvarivanje kontrole nad značenjima i zadovoljstvima (dakle i ponašanjima) tela, od ključnog je značaja zbog toga što je telo oblast u kojoj je društveno na najubedljiviji način predstavljeno kao individualno i u kojoj se politika s najviše uspeha prurušava maskom ljudske prirode.“<sup>58</sup>

Sredinom devetnaestog veka otvaraju se robne kuće, kupovina se povezuje sa zabavom, srednje klase se pored prisvajanja i prilagođavanja kulture dokolice nižih klasa, okreće osvajanju kulture viših klasa, takođe, u nastojanju da svoju kontrolu prošire na čitavo društvo. Otvaraju se galerije, muzeji, koncertne sale, javni parkovi, te se buržoaska kultura čini dostupna svima, pa i radničkoj klasi, ističe Fisk. U praksi je, ipak, bilo drugačije. Ulazak u uvažene institucije podrazumevao je određeno obrazovanje i ideološko vaspitanje, te s toga radnička klasa nije uspela da dosegne novonastale kulturne domete. Razmatrajući telo kao klasno, Fisk ističe da je period industrijalizacije i urbanizacije u ranom devetnaestom veku razvio svest o klasnim razlikama i uneo strepnju višim klasama da bi im iste mogle biti pretnja, umanjiti njihovu kontrolu, a samim tim i njihovu sposobnost da ostvaruju profit. Vođeni strahom da bi njihova moć mogla oslabiti, vladajuće sile kapitalističkog sistema su se usmerile na reorganizaciju rada u smislu izmene uslova rada. Disciplinujuća energija buržoazije usmerila je svoju pažnju na organizovanje slobodnog vremena podređenih, određujući odnos dokolice i rada, te je razvila dve glavne strategije, naglašava Fisk, kojima je pokušala da kontroliše dokolicu i zadovoljstva podređenih: strategiju represivnog zakonodavstva i strategiju prisvajanja- disciplinujući podređenu klasu u „vulgarnom“ korišćenju dokolice. Popularna zadovoljstva su smatrana oblastima koje su izvan društvene kontrole, nemoralne i rasipničke i prema tome ih je srednja klasa smatrala pretnjom društvenom poretku. Fisk se poziva na

---

<sup>58</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 84.

Malkolmsona (*Malcolmson*, 1982) koji prikazuje zakonodavnu stranu represije uz pomoć moralnih normi, zakona i poretka, kao i etike rada, koja je imala za cilj da potisne popularna zadovoljstva (krvavi sportovi, karnevalska zadovoljstva) i oblikuje ih u društveno prihvatljive sadržaje podložne kontroli. Telesna popularna zadovoljstva poput pijanstva, seksualnosti, grubijanstva smatrana su pretnjom društvenom poretku, tako da je zadovoljstvo pojedinačnog tela postalo pretnja političkom telu, objašnjava Fisk.

Fisk naglašava značaj tela u popularnoj kulturi kao središtu dešavanja i poprištu borbe u klasnom, političkom i polnom smislu: „Popularna zadovoljstva deluju, doživljavaju se i izražavaju posredstvom tela, tako da kontrola nad značenjima i ponašanjem tela postaje najznačajniji aparat discipline.“<sup>59</sup> Princip telesnosti proteže se kroz kulturu patrijarhalnog kapitalizma i predstavlja otelovljenje društvene i seksualne energije, moralnih normi, discipline i kazne. Pojedinačno telo označava klasu, politiku, pol i njegova disciplina i ograničavanje postalo je od velikog značaja buržoaskom telu u cilju ostvarivanja kontrole nad proleterskim telom. Kontrola nad telom, pored zakonodavnih, društvenih i moralnih normi obuhvata i svakodnevne aktivnosti pojedinca, kao što su odevanje, kozmetika i sport, a čiji je odnos leporužno, zdravo-nezdravo, doterano-neuredno određen, prilagođen, disciplinujući i usmeren od strane vladajuće ideologije: „Značenja zdravlja su društvena, a ne fizička, značenja lepote su politička, a ne estetska: zdravlje i lepota su podjednako društvenopolitičke kategorije, pa su s toga i diskursi za ispoljavanje društvene moći.“<sup>60</sup> Razmatrajući različita značenja koja odražava nošenje džinsa, Fisk objašnjava da jedno od njih jeste da se džins povezuje sa radom, te da uz fizički rad ide skup značenja povezanih sa fizičkom stranom bića. Fizički aspekt džinsa sadrži skup značenja poput čvrstine i bodrosti mladalačkog tela koja se povezuju sa prirodnošću. Takođe, navedene odlike usmeravaju muškarce ka snazi, sportu i fizičkom radu, što im daje potvrdu fizičke sposobnosti, dok su žene usmerene ka seksualnosti:

„Dakako, polne razlike nisu od presudnog značaja, ali one predstavljaju poprišta borbe za ostvarivanje kontrole nad značenjima muškosti i ženskosti. Mnoge žene priklonile su se 'muškijim' značenjima fizičkog aspekta džinsa, baš kao što su mnogi muškarci bili skloni onim 'ženskijim', seksualnim.“<sup>61</sup>

Fisk ističe da se klasno telo ogleda u pokoravanju proleterijata u kapitalizmu, a fizičko telo u svom grotesknom obliku, ogleda se kao sredstvo izbegavanja i otpora društvenoj disciplini. Groteskno telo je prljavo, opoziciono i preteće, to je telo radnika koji govori prostakluka i tuče se, telo koje treba potčiniti, dok je telo aristokratije čisto, lepo i nepreteće, dominantno, aludirajući da pretnja društvenom poretku dolazi od radničke klase. Fisk objašnjava da sveukupne aktivnosti u vezi sa telom, poput seksualizovanja tela, estetizacije, označavanje društvenih normi i odstupanje od istih jeste sa ciljem da se prikrije činjenica da telo obavlja kapitalistički rad, da tela većine stvaraju profit za manjinu.

---

<sup>59</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 96..

<sup>60</sup> *Ibid.* str.108.

<sup>61</sup> *Ibid.*, str.11.

## 2.8. Popularna kultura u odnosu na zadovoljstva

Kapitalistička, hegemonistička civilizacija odvija se u skladu sa težnjom sila dominacije da stekne još više bogatstva i moći, i težnje podređenih ka radu radi sticanja boljih uslova života, kao i težnje ka zadovoljstvima i ispunjenju ličnih interesovanja radi doseganja osećanja sreće i ispunjenosti. Pripadnik nižeg sloja društva suočava se sa siromaštvom kao posledicom neravnomerne raspodele bogatstva, te nesigurnost mrzovolja i stres u nedostatku novca ispunjavaju njegovu svakodnevicu i dok je podređena većina u društvu sve siromašnija, vladajuća manjina postaje sve bogatija, sa težnjom da tako i ostane. Potrošačko društvo sreću traži u obilju i kupovini, pojedincu su dostupna sve brojnija popularna zadovoljstva koja on istražuje u svom slobodnom vremenu kako bi zaboravio teskobu svakodnevnog života, kako to ističe Lipovetski:

„Bolje živeti, uživati u svim životnim zadovoljstvima, ne odustajati, odlagati se 'suvišnim', sve se to sve više pojavljivalo kao legitimno ponašanje, samo sebi svrha. Kult masovnog zadovoljstva, koji slavi drugu fazu, počeo je da podriiva logiku trošenja zarad društvenog prestiža i da promoviše obrazac potrošnje individualističkog tipa.“<sup>62</sup>

Fisk u Popularnoj kulturi ističe da postoje mnogobrojna zadovoljstva koja mogu imati kontradiktorne oblike, i navodi antiteze: estetička zadovoljstva (uzvišeno naspram zabave), politička zadovoljstva (reakcionarna naspram revolucionarnih), diskurzivna (stvaranje značenja naspram prihvatanja gotovih značenja), fiziološka (zadovoljstva duha naspram zadovoljstva tela) i disciplinarna (zadovoljstva ispoljavanja sile naspram zadovoljstva izbegavanja sile). Fisk takođe naglašava da se u pomenutom delu bavi, pre svega, odnosom popularnih zadovoljstava naspram hegemonističkih, pri čemu popularna zadovoljstva stvaraju pripadnici podređenog sloja društva i predstavljaju opoziciju (društvenu, moralnu i tekstualnu) u odnosu na vladajuće sile koje nastoje da ih ukrote, oblikuju i disciplinuju. Fisk razlikuje i zadovoljstva koja su povezana sa moći, koja su rasprostranjena u svim slojevima društva u vidu ispoljavanja moći nad drugim ljudima, posebno nad ženama i decom ili u vidu ispoljavanja moći nad samim sobom putem samodiscipline. Zadovoljstva konformizma jesu hegemonistička zadovoljstva. Fisk objašnjava da se delovanje popularnog zadovoljstva odvija u dva oblika: izbegavanje (agresivnost) i produktivnost, a da oba sadrže otpor koji se različito ispoljava u svakom obliku. Nadalje, evazivni element usredsređen je na telo i dok jedni pronalaze pozitivne vrednosti u zadovoljstvima tela, drugi ga smatraju izvorom lažnog zadovoljstva. Navedeni sukob u vezi sa značenjem tela odražava borbu za moć u kojoj učestvuju klase, rod i rase.

Fisk predstavlja Bartovo (1975) poimanje pojmova *jouissance* i *plaisir*, pri čemu *jouissance* jeste blaženstvo, ekstaza, evazivno, agresivno, mladalačko, telesno zadovoljstvo koje se javlja kada se izgubi vlastitost, subjektivno je i sa sobom nosi značenje izbegavanja:

---

<sup>62</sup> Lipovetski, *Paradoksalna sreća-Ogled o hiperpotrošačkom društvu*, 23.

„Orgazmičko zadovoljstvo tela koje je izvan kontrole-gubitak bića- jeste zadovoljstvo izbegavanja, bekstva od samokontrole/društvene kontrole kojom, prema Fukoovom efektom iskazu, 'ljudi upravljaju sobom i drugima'. To je bekstvo od značenja, pošto je značenje uvek proizvod društva i kao takvo u subjektu reprodukuje društvene sile.“<sup>63</sup>

Fisk navodi da *jouissance* obuhvata zadovoljstva bekstva, poput glasne rokenrol muzike, žustrog plesa, zaslepljujućih svetala u diskoteci i nosi značenje izbegavanja nameta vladajuće ideologije. Bart koristi seksualne metafore da bi objasnio *jouissance* kao prenaplašeno telesno zadovoljstvo. Fuko, ističe Fisk, ukazao je na moćnu snagu seksualnosti kroz različite pokušaje discipline i normi ponašanja koje su se nametale u cilju uspostavljanja kontrole nad telesnim. Devetnaesti vek je podržavao kontrolu seksualnosti i masturbacija u detinjstvu smatrana je nezdravom, ženska seksualnost bila je sputana i bilo kakvo njeno ispoljavanje bi bilo na neki način kažnjavano, a bilo koji oblik seksualnosti koji nije bio heteroseksualan smatran je perverzijom. Društvena disciplina strogo je kontrolisala svako *jouissance* zadovoljstvo koje bi moglo izbeći nametnute stege a time predstavljati pretnju po vladajući poredak.

Fisk ukazuje da je Bahtin (1968) razvio teorije karnevalskih inverzija i izbegavanja koje su se ogledale kroz telesno oslobađanje, seksualnost, uživanje u jelu i piću, s tim da je Bahtin naglasak stavljao na oslobađanje društvenog organizma. Ističe se da su fizička zadovoljstva javna, te da se *jouissance* dešava u radnoj sobi, a karneval na ulicama. Takođe se naglašava da otpor koji se izražava telesnom, vulgarnom, agresivnom energijom jeste otpor odbijanja društvene kontrole, otpor koji održava društveni identitet koji je različit od onoga koji podržava društvena disciplina i koji mu je suprotstavljen. Uživanje u *jouissance* stvara određenu kulturnu teritoriju podređenih koja svojim postojanjem označava otpor vladajućim silama.

Za razliku od *jouissance* koje je lično i telesno, evazivno i agresivno, Bart *plaisir* objašnjava kao proizvod društva koji označava društveni identitet, njegovo priznanje i potvrdu, te da se njegovi koreni nalaze u vladajućoj ideologiji. *Plaisir* predstavlja zadovoljstva koja stvaraju ljudi, a mogu biti zadovoljstva prilagođavanja ili suprotstavljanja vladajućoj ideologiji, u zavisnosti da li je vladajuća ideologija u skladu sa našim interesima ili nije. Oblik doživljenog *plaisir*-a kreće se od reakcionarnog do subverzivnog.

Fisk nudi primer *jouissance* zadovoljstva pozivajući se na Redvejev (Radway, 1984) studij o čitaocima popularnih romana gde se prikazuje domaćica koja kupuje popularne ljubavne romane i zadovoljstvo nalazi u neslaganju njenog muža, a pri takvoj kupovini ona troši novac na sebe umesto na porodicu (izbegava ideologiju domaćice) i kupuje samoj sebi kulturni prostor:

„Čin čitanja je evazivan: ona se 'gubi' u knjizi izbegavajući ideologiju ženskosti koja vaspitava žene da nalaze sebe samo u odnosu prema drugim ljudima, posebno unutar porodice. Takav gubitak karakterističan je za *jouissance*, i njime ona dobija mogućnost

---

<sup>63</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 62..



da izbegne sile koje je podjarmljuju, čime se opet , stvara osećanje moći i energija koja je inače potisnuta.“<sup>64</sup>

S druge strane veoma je bitan sadržaj knjige koji povezuje čitateljku sa glavnom junakinjom, noseći u sebi značenja identiteta. Fisk objašnjava da je u ljubavnim romanima glavna junakinja hrabra i borbena, te zahvaljući njenoj unutrašnjoj snazi duha uspeva da preživi surovost junaka. Njena neprekidna borba ukazuje da junakinja ne prihvata ulogu žrtve, te vremenom junak postaje „feminizovan“, blag i osećajan i junakinja pristaje da se uda za njega. Fisk naglašava da domaćica čitajući navedeni roman pronalazi i vrednuje ženske vrednosti koje se suprotstavljaju politički moćnijim patrijarhalnim vrednostima koje imaju moć da junakinju dovedu u stanje očaja, ali ne i da je pobede. Fisk objanjava da zadovoljstvo stvaranja opozicionih značenja ženskosti i odnosa polova predstavlja plaisir koje stvara društvo, ali je „povezano sa vandruštvenim *jouissance* pošto *jouissance* stvara energiju, motivaciju i osećanje moći dok *plaisir* nudi društveno relevantna značenja.“<sup>65</sup> Domaćica ponesena osećajem moći i osnaženog identiteta dobija nove ideje kako da se u ličnom, svakodnevnom životu postavi naspram nametnutih normi i izbori za lični prostor u svojoj porodici i društvu, pri čemu se ipak ističe da odnos *jouissance*, *plaisir* i politike svakodnevnog života jesu višeznačni i odvijaju se u više smerova.

Fisk naglašava da postoje dva tipa zadovoljstva: zadovoljstva izbegavanja koja se odnose na telo i zadovoljstva stvaranja značenja koja se odnose na društveni identitet i društvene odnose, i pružaju semiotički otpor vladajućim silama. Ističe se da popularna kultura jeste sastavni deo svakodnevnice i da deluje na mikropolitikom nivou, te da je progresivna. Popularna kultura je deo svakodnevnih neravnopravnih odnosa moći u društvenim strukturama porodice, radnog okruženja, učionice, ulice. Progresivnost se ogleda u njenim pokušajima da podređene i slabe osnaži i proširi i poboljša njihov životni prostor.

Fisk takođe objašnjava zadovoljstvo nelagodnosti koja se javlja u sukobu konvencionalnog i subverzivnog, a u sebi sadrži vrednosti vladajućeg i podređenog i javlja se „kada se ono što je ideološki potisnuto sukobi sa snagama koje ga potiskuju“<sup>66</sup>, kao i zadovoljstvo rutine popularne kulture kao što je gledanje televizije. Fisk ističe da zadovoljstvo i značaj nisu uvek povezani sa sticanjem moći, ali da tome teže, te da je jačanje samosvesti podređenih preduslov za razvoj otpora. Razmatrajući zadovoljstva izbegavanja, izmicanja društvenoj kontroli, kao i izvrđavanju disciplini nad samim sobom, Fisk objašnjava agresivna tela i karnevalska zadovoljstva u kojima telo nosi značenja borbe u kojoj hegemonističke sile nastoje da putem discipline i kontrole ostvare moć i dominaciju.

---

<sup>64</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 67.

<sup>65</sup> *Ibid.*, str. 68.

<sup>66</sup> *Ibid.*, str. 78.

## 2.9. Popularna kultura u odnosu na jezičko izražavanje

Od svog postanka do danas čovek ima potrebu da iskaže svoje misli i ideje, da uspostavi komunikaciju sa drugim živim bićima. Uz biološki razvoj uporedo se iz mraka neznanja i nepoimanja pomaljalo i čovekova misao, bacajući prigušeno svetlo na tajnovite kutke sveta koji ga okružuje. Polako ali neumitno, čovek je počeo da razaznaje načine da u prirodi živi i preživi, da je prihvati i da je u izvesnoj meri pokori. U tom evolutivnom procesu, od prvog fizičkog znaka koji je prenosio idejnu poruku drugom biću, preko jednostavnih zvukova koji su vremenom postajali reči, zatim rečenice, pa sve do složenih konstrukcija, razvio se jezik kao kompleksan vid čovekove komunikacije sa drugima, suštinsko obeležje čoveka kao ljudskog bića.

U pokušaju da se razume jezik kao složen ljudski fenomen, njegova slojevitost, višeznačnost, oblici ispoljavanja, povezanost sa procesima mišljenja i govora i odnos prema unutrašnjim i spoljašnjim činiocima pojedinca i društva, mnogi umni ljudi su predstavili, svako iz svog ugla gledanja, definicije jezika. Sapir (Edvard Sapir) tvrdi je da jezik čisto ljudski i neinstinktivni metod komuniciranja ideja, osećanja i želja kroz sistem dobrovoljno proizvedenih zvukova:

„Govor je ljudska aktivnost koja varira bez ograničenja kako prelazimo od društvene grupe do društvene grupe, jer je to čisto istorijsko nasleđe grupe, proizvod dugotrajne društvene upotrebe. On varira kao što variraju svi kreativni naponi - možda ne tako svesno, ali ipak tako istinski kao što to čine religije, verovanja, običaji i umetnosti različitih naroda. Hodanje je organska, instinktivna funkcija (nije, naravno, samo po sebi instinkt); govor je neinstinktivna, stečena, "kulturalna" funkcija.“<sup>67</sup>

Zajednički stav je da jezik jeste sistem znakova koji ima za svrhu ostvarivanje komunikacije među ljudima, odnosno da predstavlja sistem ili strukturu koja se sastoji od određenih elemenata koji grade odgovarajući međusobni odnos i odnos prema jeziku kao celini. Kao sredstvo sporazumevanja, jezik je neumitno vezan za misao, tako da svest, misao i jezik čine neraskidivo, međusobno uslovljeno jedinstvo.

Iako je jezik zajednička tekovina svih ljudi, svaka ljudska zajednica razvila je specifičan jezik, tako da se isti u različitim geografskim i kulturnim podnebljima, razvijao, menjao, poprimao različite oblike vekovima, da bismo danas imali, prema Etnologu (*Ethnologue*), svetskom centru za izučavanje jezika, oko 7,000 govornih jezika u svetu koje koriste različite društvene grupe i strukture. Pored suštinske povezanosti jezika sa mišljenjem i poimanjem

---

<sup>67</sup> Edvard Sapir, *Language, An Introduction to the Study of Speech* (New York: Harcourt, Brace, 1921), 5. Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: "Speech is a human activity that varies without assignable limit as we pass from social group to social group, because it is a purely historical heritage of the group, the product of long-continued social usage. It varies as all creative effort varies – not as consciously, perhaps, but none the less as truly as do the religions, the beliefs, the customs, and the arts of different peoples. Walking is an organic, an instinctive, function (not, of course, itself an instinct); speech is a noninstinctive, acquired, "cultural" function."

stvarnosti, pored činjenice da predstavlja kompleksno sredstvo komunikacije koje se manifestuje u govoru, pisanju i gestovima, jezik u svim društvima obavlja niz kulturnih, estetskih, obrednih i drugih funkcija. Razmatrajući mnogostruke veze između kulture i jezika dolazimo do razumevanja da su oni povezani na različitim nivoima značenja i kompleksnosti što proučavaju naučne discipline poput antropološke lingvistike, kulturne antropologije, sociologije jezika, socijalne psihologije, kulturologije, etnolingvistike i drugih interdisciplinarnih naučnih područja.

Bugarski ističe da svaka kultura ima svoj jezički izraz, i da svaki jezik u sebi nosi određenu kulturu, s tim da jedna kultura može da se ostvaruje u više jezika i da jedan jezik može da oslikava različite kulture. On takođe na kategorijalnom planu, univerzalističkom, daje eksplicijaciju neraskidivog, međusobno uslovljenog odnosa kulture i jezika, u kome jezik predstavlja preduslov stvaranja kulture, a ujedno se oblikuje, menja i razvija u skladu sa posebnim zahtevima iste:

„Ovde je od najveće važnosti sagledanje da je kultura u suštini sistem za organizovanje i usmeravanje ljudskog istustva, pri čemu pojedine kulture na različite načine uprošćavaju - pa time, unekoliko, i iskrivljeno predstavljaju - ukupni svet stvarnosti. Tako svaka kultura obrazuje specifičan okvir unutar kojeg se interpretiraju odabrani spoljni znaci 'realnosti'. A osnovni mehanizam za ovu interpretaciju jeste jezik - koji, međutim, ima i bitnu dodatnu ulogu koja iz toga izrasta.“<sup>68</sup>

Bugarski naglašava da čovek jezikom tumači prirodu i oblikuje kulturu kao deo sopstvenog sveta, te da taj proces tumačenja i oblikovanja nije statičan, već da postoji kontinuirana interakcija između jezika i kulture: „Tako kultura i jezik u stalnom sadejstvu formiraju i menjaju svet u kojem žive ljudske zajednice, i sami se izgrađujući u tom procesu.“<sup>69</sup>

Pored univerzalističkog aspekta proučavanja jezika, Bugarski ukazuje i na relativistički aspekt proučavanja jezika, koji sagledava odnos jezika i zasebnih kultura pojedinih društvenih zajednica, tj. odnos jezika i sociokulturnih sistema. On ističe da je odnos jezika i pojedinačne kulture usko povezan, isprepleten u zajedničkom izrastanju i formiranju, ali da je, takođe, i promenljiv. Bugarski naglašava da se fenomem kulture u savremenom svetu ispoljava na različitim nivoima, pa se na geografskom nivou razlikuju lokalna, nacionalna, internacionalna, svetska, i planetarna kultura; na civilizacijskom nivou se razlikuju primitivne i razvijene kulture; prema tipu proizvodnje i društvene organizacije razlikuju se poljoprivredna, industrijska i postindustrijska kultura; Bugarski nastavlja podelu na usmene i pismene kulture, ili ruralne i urbane kulture iz kojih nastaju brojne supkulture, i naglašava da u svim dimenzijama razlikovanja kultura jedan od bitnih indikatora jeste - jezik. On objašnjava da se različiti aspekti kulture odražavaju u jeziku, pri čemu jezik doprinosi njihovom definisanju i prihvatanju unutar šireg kolektiva, pa se specifičnosti lokalne kulture ogledaju u lokalizmima, a specifičnosti internacionalne kulture - u opštoj leksici, stručnim terminologijama i frazeologiji standardnog jezika. Moderni standardni, odnosno književni jezici, raslojavaju se na

---

<sup>68</sup> Ranko Bugarski, *Jezik i kultura* (Beograd: Biblioteka XX vek, 2005), 17.

<sup>69</sup> *Ibid.*, str. 17.

socioekonomske, obrazovne, profesionalne, uzrasne i druge grupe a specifičnosti se ogledaju u vidu raznih sociolekata, funkcionalnih stilova, stručnih jezika, žargona i slično, te se prelivaju na različite nivoe savremenog doba, oblikujući kako pojedinca tako i društvo u celini obuhvatajući kulturu koja je sveprisutna u modernom dobu - popularnu kulturu.

Popularna kultura razvija difuznu semantičku mrežu koja obuhvata sve životne sfere modernog čoveka. Savremena tehnologija i masovni mediji svakodnevno utiču na svest kako pojedinaca, tako i grupnih formacija, ističući brendove, poželjne norme oblačenja i ljudskog delanja, oblikujući muzičke, filmske, književne, duhovne i fizičke želje i shvatanja, formirajući stavove i značajno utičući na celokupan životni stil u određenom društvu. Kao takva, popularna kultura povezana je sa globalizacijom društva i predstavlja oblast kulture pogodnu za istraživanje jezičkih ideologija, koje se obično shvataju kao „bilo koji skup verovanja o jeziku koje su korisnici artikulisali kao racionalizacija ili opravdanje percipirane jezičke strukture i upotrebe.“<sup>70</sup>

Blumart (Blommaert, 2005), ističe da određena ideologija zahvata čitavo društvo i oblikuje ga: „ideologija se ne može pripisati jednom određenom akteru, ili se naći na jednom određenom mestu. . . ali ona prodire u čitavo tkivo društava ili zajednica i rezultira normalizovanim, naturalizovanim obrascima mišljenja i ponašanja“<sup>71</sup>. Jezik u popularnoj kulturi, takođe je neumitno povezan sa ideologijom popularne kulture, on iz nje izranja, a istovremeno je i stvara, prihvata je, pruža joj otpor u vidu odbijanja podvrgavanju lingvističkoj disciplini, i izbegava je. Taj odnos je sadržajan i sveobuhvatan.

Jezička ideologija u diskursu popularne kulture može se posmatrati i iz ugla performativnog aspekta, koji ispituje uticaj jezičkih ideologija na izbor jezika u proizvodnji artefakata pop kulture (na primer specifičan jezik koji se koristi u hip-hop muzici ili filmovima i nosi određena ideološka sociolingvistička značenja, odnosno pojava da izvođači u pop kulturi koriste jezičke varijetete koji nisu izvorni ni izvođačima ni publici) i iz ugla afilijativnog aspekta, koji ispituje recepciju i reakciju publike na jezik koji se koristi u artefaktima pop kulture. Jezičke ideologije u popularnoj kulturi mogu i treba da se ispituju istovremeno i u performativnom i u afilijativnom kanalu.

---

<sup>70</sup> Marc Silverstein, Language structure and linguistic ideology. In P. R. Clyne, W. F. Hanks, & C. L. Hofbauer (Eds.), *The elements: A parasession on linguistic units and levels* (Chicago. Linguistic Society 15, 1979), 193.

Tekst korišćen u tekstu je prevod autora.

Original: “any sets of beliefs about language articulated by the users as a rationalization or justification of perceived language structure and use.”

<sup>71</sup> Jan Blommaert, *Discourse: A critical introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 159.

Tekst korišćen u tekstu je prevod autora.

Original: “ideology cannot be attributed to one particular actor, not located in one particular site . . . but that it penetrates the whole fabric of societies or communities and results in normalised, naturalised patterns of thought and behaviour”.

### 3. Harold Pinter

Ime Harolda Pintera<sup>72</sup> uvršteno je u zvaničan naziv dramskih tehnika koje podrazumevaju određene postavke ili situacije: Pinterove dve tišine (*The Two Pinter's Silences*), od kojih jedna tišina podrazumeva da se ne izgovori ni jedna reč, a druga tišina da se izgovori bujica reči, koje same po sebi nemaju značenje i ukazuje na jezičku semantiku skrivenu ispod prikazanog, odnosno da ono što čujemo jeste indikacija onoga što, u stvari, ne čujemo; Pinterova pauza (*Pinter's Pause*), predstavlja neizgovoreni dijalog, oslanjanje na ono što je neizrečeno kako bi se bolje oslikale ličnosti protagonista, i ima jednaku snagu kao i ono što je izgovoreno; Pinterovski pristup (*Pinteresque*) odražava višedimenzionalno shvatanje modernog života i odnosi se na osećaj pretnje i dijaloge obeležene mnogim pauzama. Pinterove jezičke igre reflektuju moć jezika, njegova naturalizacija, lokalizmi i sociokliteti koje Pinter vešto upotrebljava verodostojno otkrivaju ne samo ličnosti, unutrašnji svet protagonista, već i društvene miljee kojima pripadaju, odnosno celokupno savremeno društvo.

Majkl Bilington, u svom uvodu u *Pinterov simpozijum*, ističe bitne odlike Pinterovog izraza, poput naturalizacije govora i specifičnog jezičkog ritma, kojima je uneo novitete na savremenu dramsku scenu:

„Samo nekolicina je, međutim, promenila tok pozorišta. Ali Pinter – poput Brehta, Pirandela i Beketa – je jedan od njih. Kao i oni, on je takođe iznedrio svoj pridev: 'Pinteresque'. I, baš kao što svako ima svoju subjektivnu definiciju šta to znači, I ja nudim svoje predloge o tome šta Pintera čini pozorišnim pioninom. On je, za početak, promenio jezik drame tako što je uklonio razliku između poezije i proze. Slušao je kako ljudi pričaju. A ono što je shvatio jeste da u ponavljanjima, pauzama, elipsama svakodnevnog govora često postoji čudna muzika. Ali u nizu predstava, od *Sobe* (1957) do *Proslave* (2000), Pinter je takođe shvatio da je malo kada komunikacija zaista nevinna: da, čak i u naizgled svakodnevnim susretima, postoji taktička bitka za prednost koja se vodi.“<sup>73</sup>

Bilington objašnjava da je Pinter promenio odnos gledaoca i predstave, te da on ne nudi gotova rešenja, jasno definisane likove i situacije na koje smo navikli. Pinterove drame pisane

---

<sup>72</sup> Harold Pinter (10. oktobar 1930. – 2. decembar 2008.), britanski književnik, scenarista, glumac, urednik, pesnik i politički aktivista dobitnik je Nobelove nagrade 2005. godine i smatra se jednim od najuticajnijih britanskih dramskih pisaca XX veka čiji stvaralački opus obuhvata trideset dve drame, dvadeset i jedan filmski scenario, jedan roman i brojne pesme.

<sup>73</sup> Bilington, Michael, *Pinter: Passion, Poetry & Prose*, European Theatre Prize.

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xY9mc-XMsmwJ:www.premio-europa.org/open\\_page.php%3Fid%3D317+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=rs](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xY9mc-XMsmwJ:www.premio-europa.org/open_page.php%3Fid%3D317+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=rs).

“Only a handful, however, have changed the course of theatre. But Pinter- like Brecht, Pirandello and Beckett- is one of them. Like them, he has also spawned his own adjective: "Pinteresque." And, just as everyone has his own subjective definition of what that means, so I offer my own suggestions as to what makes Pinter a theatrical pioneer. He has, for a start, changed the language of drama by banishing the distinction between poetry and prose. He has listened to how people talk. And what he has realised is that in the repetitions, the pauses, the ellipses of everyday speech there is often a strange music. But in a succession of plays, from *The Room* (1957) to *Celebration* (2000), Pinter has also realised that few exchanges are ever innocent: that, even in the most apparently mundane encounters, there is a tactical battle for advantage being waged.”

su u vidu dijaloga između dvoje ili više ljudi. Da bi dokučila motivaciju, karaktere, želje, nadanja, stavove i strahove protagonista publika mora da pažljivo sluša šta protagonisti pričaju, obraćajući pažnju ne samo na izgovorene reči, već i na ton, pauze i tišine. Pinter gledaocima pruža imagološke predstave u kojima sami gledaoci pokušavaju da dokuče značenja poruka. Ono što se vidi na sceni jeste, u stvari, ono što se ne vidi. On izvrće svet naglavačke da bi svako pojedinačno mogao da dosegne svoju istinu. Na kraju Pinterovih predstava publici je data odgovornost da odgovore na pitanja šta se zaista desilo sa protagonistima. Bilington takođe naglašava da Pinter ima poseban odnos prema fenomenu pamćenja. On pamćenje koristi za evociranje uspomena u svojim ranim delima, ali kako vreme odmiče, u kasnijim dramama, pamćenje postaje psihološko oružje koje se koristi u manipulativne svrhe radi ostvarivanja moći i dominacije.

Pinter se, takođe, sebi svojstvenim, inovativnim i uticajnim dramskim stilom poigrava vremenom, obrnutim hronološkim događajima, tenzijom, pretnjom, agresijom, emocijama, ironijom, anarhijom, disciplinom, dominacijom, podređenošću i otporom koji se odražavaju kroz lingvistički diskurs, u vidu pauza, tišine i neočekivanih preokreta, zbog čega ga često tumače kao pisca apsurda, kao postmodernog pisca, pisca rodnih sukoba, individualne i opšte borbe za sticanjem moći, satiričara, političkog aktivistu. Pinterove drame sadrže sve navedene elemente, ali njegov specifičan dramski izraz ga čini eminentnim predstavnikom novog talasa i drugačijeg pristupa dramoj umetnosti.

### 3.1. Harold Pinter, od Haknija do zvezda

Martin Eslin, u svom delu *Pinter, the Playwright*, ističe da je Harold Pinter rođen u Hakniju (*Hackney*), u Istočnom Londonu, kao sin Hajmana (Džek) Pintera (*Hyman Jack Pinter*), krojača, i njegove žene Frances (rođene *Mann*) i da se veruje da su Pinterovi bili sefardski jevreji. Odrastanje u Istočnom Londonu i život u radničkoj porodici obeležilo je njegov pogled na svet, a kasnije i dramska dela: „Živeo sam u kući od cigala na putu Tistlvejt, blizu jezera Klepton, na kome je bilo nekoliko pataka. Bilo je to područje radničke klase - neke velike ruševne viktorijanske kuće, i fabrika sapuna sa užasnim mirisom, i mnogo železničkih dvorišta.“<sup>74</sup> Svet koji ga je okruživao u najranijem detinjstvu, svet velikih, prljavih dimnjaka i napornog rada postao je svet njegovih protagonista kao što su Ben i Gas, Dejvis, Maks, Sem, Leni, Džo, Rut, Spuner i drugi.

Početkom rata, 1939. godine, Pinter odlazi na selo gde stiče nove životne uvide: „Otišao sam u zamak u Kornvolu u vlasništvu gospođe Vilijams - sa još 24 dečaka. Imao je divan teren. I bio je na moru. Gledao je na engleski kanal i imao je bašte. Sve to. Ali nije bilo baš tako idilično kao što zvuči, jer sam bio prilično mrzovoljan dečak.“<sup>75</sup> Zamak na moru, kasnije je postao pension na moru u *Rođendanskoj zabavi*, u kome je Pinter razvio kompleksne odnose zbunjenih protagonista. Nakon premeštaja na drugo mesto, ističe Eslin, 1944. godine Pinter se vraća u London, a 1947. godine završava gimnaziju Hakni Dauns (*Hackney Downs*). U gimnazijskim danima oprobao se kao glumac u školskim predstavama, nagoveštavajući svoja buduća interesovanja. Pinter je u kasnijim intervjuima istakao kako je nakon rata Istočni London, u kome su se Moslijevi fašisti sukobili sa levičarskim jevrejskim militantima tokom Drugog svetskog rata, obilovao agresijom i kako je lako bilo zapasti u tuču ili biti prebijen:

„Takođe, išao sam u jevrejski klub, pored starog železničkog luka, i bilo je dosta ljudi koji su često čekali sa polomljenim flašama mleka u određenoj uličici kojom smo prolazili. Bilo je jedan ili dva načina da se izvučemo iz toga - jedan je bio čisto fizički, naravno, ali niste mogli ništa da uradite u vezi sa flašama za mleko - nismo imali nijednu flašu za mleko. Najbolji način je bio da razgovarate s njima, znate, nekako 'Jeste li dobro?' 'Da, dobro sam.' 'Pa, onda je u redu, zar ne?' I sve vreme hodati osvetljenim glavnim putem... Često su nas smatrali komunistima. Ako biste prošli, ili slučajno prolazili pored fašističkog uličnog sastanka i izgledali na bilo koji način antagonistički - ovo je bilo na pijaci Ridlei Road (*Ridley road*), blizu Dalston železničkog čvorišta (*Dalston*

---

<sup>74</sup> Martin Esslin, *Pinter, the Playwright* (London: Methuen Ltd., 1982), 14 (Pinterov intervju za *Njujorker* 25. februar 1967).

Tekst korišćen u tekstu je prevod autora.

Original: „I lived in a brick house on Thistlewaite road, near Clapton pond, which had a few ducks on it. It was a working class area- some big run down Victorian houses , and a soap factory with a terrible smell, and a lot of railway yards.“

<sup>75</sup> *Ibid.*, str. , 15.

Tekst korišćen u tekstu je prevod autora.

Original: „I went to a castle in cornwall owned by Mrs Williams-with 24 other boys.It had marvellous grounds.And it was on the sea.It looked out on the englindh Channel, and it had kitchen gardens.All that. But it wasn't quite so idyllic as it sounds, because I was quite a morose little boy.“

*Junction*) – oni bi protumačili samo vaše postojanje, posebno ako imate knjige pod rukama, kao dokaz da ste komunista..“<sup>76</sup>

Nasilje i agresija sa kojim se svakodnevno susretao obeležili su Pinterovo stvaralaštvo i u karaktere njegovih protagonista utisnuli neizbrisiv trag. 1948. godine, Pinter dobija stipendiju za Kraljevsku akademiju dramskih umetnosti (*Royal Academy of Dramatic Art*), koju napušta nakon dva semestra i naredni period provodi u lutanju. Kada je napunio 18 godina i stasao za vojsku, 1948. godine, Pinter je na osnovu prigovora savesti odbio da služi vojsku i morao da plati kaznu, a dve godine kasnije, 1950. godine, *Poetri London* (*Poetry London*) objavljuje dve Pinterove poeme - *Nova godina u Midlendsu* (*New Year in the Midlands*) i *Lusteri i senke* (*Chandeliers and Shadows*). Pinter zatim počinje da glumi u različitim radijskim emisijama, pridružuje se pokretnoj glumačkoj trupi, glumi u pozorištu, a 1957. godine piše svoju prvu dramu *Soba* (*The Room*), a potom i drame *Rođendanska zabava* (*The Birthday Party*) i *Kuhinjski lift* (*The Dumb Waiter*). 1956. godine oženio je Vivijen Merčant (*Vivien Merchant*), a 1958. godine rađa mu se sin Daniel, ističe Esslin. 1975. godine napustio je Vivijen i 1980. godine oženio je književnicu Antoniju Frejzer (*Antonia Frazer*). Godine provedene u vlastitoj bračnoj prevari odrazile su se na dramu *Izdaja* u kojoj su se protagonisti našli u kompleksnom bračnom trouglu.

Rana Pinterova dela poznata su pod nazivom „Komedije pretnje“ („*Comedy of menace*“), koji je prvi put upotrebio pozorišni kritičar Irving Vordl (*Irving Wordle*) u članku iz 1958. godine. Vordl je ponudio specifičnu tematsku i estetsku definiciju žanra zasnovanu na motivu zlonamernog upada, kao i na paradoksalnoj kombinaciji komedije i pretnje. Izraz komedija pretnje postao je opšteprihvaćena fraza koja se sistematski primenjuje na rane drame Harolda Pintera, a neke od glavnih odlika su: imaju prilično uprošćeno okruženje; mogu se fokusirati na jednu ili dve upečatljive slike i obično su smeštene u samo jednoj prostoriji; moćna sila koja nije jasno definisana u predstavi pretili protagonistima, a takođe ih proganja i osećaj egzistencijalnog straha; publika se fokusira na komunikaciju između likova, te iz dijaloga koje vode protagonisti publika stiče osećaj o suštinu predstave. Jedan od primera komedije pretnje jeste kada se protagonista rođendanske zabave šali o tome da je u opasnoj situaciji dok čisti pištolj. U navedenom periodu Pinter je napisao sledeća dela: *Soba* (*The Room*), 1957; *Rođendanska zabava* (*The Birthday Party*), 1957; *Kuhinjski lift* (*The Dumb Waiter*), 1957; *Blagi bol* (*A Slight Ache*) 1958; *(The Hothouse)*, 1958; *Nastojnik* (*The Caretaker*), 1959; *Večernji izlazak* (*A Night Out*), 1959; *Večernja škola* (*Night School*), 1960; *Patuljci* (*The Dwarfs*) 1960; *Kolekcija* (*The*

---

<sup>76</sup> Martin Esslin, *Pinter: A Study of His Plays* (New York: The Norton Library W-W-Norton 8c Company-INC, 1976), 33.

Tekst korišćen u tekstu je prevod autora.

Original: “Also, I went to a Jewish club, by an old railway arch, and there were quite a lot of people often waiting with broken milk bottles in a particular alley we used to walk through. There were one or two ways of getting out of it - one was a purely physical way, of course, but you couldn’t do anything about the milk bottles - we didn’t have any milk bottles. The best way was to talk to them, you know, sort of ‘Are you all right?’ ‘Yes, I’m all right.’ ‘Well, that’s all right then, isn’t it?’ And all the time keep walking towards the lights of the main road. . . . We were often taken for Communists. If you went by, or happened to be passing a Fascist street meeting and looked in any way antagonistic - this was in Ridley Road market, near Dalston Junction - they’d interpret your very being, especially if you had books under your arms, as evidence of your being a Communist..“



Collection), 1961; *Ljubavnik (The Lover)*, 1962; *Čajanka (Tea Party)*, 1964; *Povratak, (The Homecoming)*, 1964; *Podrum (The Basement)*, 1966; *Pejzaž (Landscape)*, 1967. Kasnije drame Harolda Pintera poznate su kao „Drame sećanja“ („*Memory plays*“) i obuhvataju period stvaralaštva od 1968–1982. godine. Izraz Drame sećanja stvorili su kritičari, od kojih se ističe kritičar i pisac, Majkl Billington, a odnosi se na činjenicu da protagonisti pričaju svoje verzije prošlih događaja, pri čemu nema naznake da li govore istinu, ili ne. U dramama sećanja Pinter istražuje prirodu subjektivnog pamćenja i ozbiljan sukob koji nastaje među protagonistima zbog različitih sećanja na zajednički događaj. Profil lika može se otkriti njegovim poverenjem ili nedostatkom poverenja u njegovu ličnu interpretaciju događaja.

U drame sećanja spadaju sledeća Pinterova dela: *Tišina (Silence)*, 1968; *Stara vremena (Old Times)*, 1970; *Ničija zemlja (No Man's Land)*, 1974; *Izdaja (Betrayal)*, 1978; *Porodični glasovi (Family Voices)*, 1980; *Druga mesta (Other Places)*, 1982; *Kao Aljaska (A Kind of Alaska)*, 1982; *Stanica Viktorija (Victoria Station)*, 1982. Pinterove kasnije drame, koje neki nazivaju dramama psihološkog realizma, sadrže neke karakteristike drama sećanja ali dobijaju lični i politički ton u odnosu na prethodne. Tu spadaju: *Jedna za put (One for the Road)*, 1984; *Planinski jezik (Mountain Language)*, 1988; *Novi svetski poredak (The New World Order)*, 1991; *Zabava (Party Time)*, 1991; *Mesečina (Moonlight)*, 1993; *Pepeo pepelu (Ashes to Ashes)*, 1996; *Proslava (Celebration)*, 1999; *Sećanje na prošlost (Remembrance of Things Past)*, 2000.

Tabela koja se nalazi ispod je preuzeta od Švedske akademije koja je objavila pregled Pinterovih dela:

*Tabela 1: Stvaralaštvo Harolda Pintera:<sup>77</sup>*

Works in English
1. Plays ; year of writing; year of publishing; year of first performance
The Room (1957) – The Birthday Party, and Other Plays – London : Methuen; 1960; (Bristol, 1957)
The Birthday Party (1957) in The Birthday Party, and Other Plays. – London : Methuen; 1960; (Arts Theatre, Cambridge, 28 April 1958)
(The Dumb Waiter) (1957) – in The Birthday Party, and Other Plays. – London : Methuen; 1960; (Kleines Haus, Frankfurt, February 1959)
A Slight Ache (1958) – in A Slight Ache and Other Plays. – London : Methuen; 1961; (Broadcast 1959)
The Hothouse (1958). – in The Hothouse. – London : Eyre Methuen;1980; (Hampstead Theatre, London, 24 April 1980)
The Caretaker (1959). – in The Caretaker. – London : Methuen; 1960; (Arts Theatre, London, 27 April 1960)
A Night Out (1959). – in Slight Ache and Other Plays. – London : Methuen; 1961; (Broadcast on the BBC Third Programme, 1 March 1960)

<sup>77</sup> MLA style: Bio-bibliography. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2021. Mon. 6 Dec 2021. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/25653-bio-bibliography-2005/>

Night School (1960). - in Tea Party and Other Plays. - London : Methuen; 1967; (Broadcast on Associated Rediffusion Television, 21 July 1960)
The Dwarfs (1960). - in Slight Ache and Other Plays. - London : Methuen; 1961; (Broadcast 1960; New Arts Theatre, London, 18 September 1963)
The Collection (1961). - in The Collection. - London : French; 1963 (1962?); in The Collection, and The Lover. - London : Methuen; 1963; (Televised 1961)
The Lover (1962). - in The Collection, and The Lover. - London : Methuen; 1963; (Televised 1961)
Tea Party (1964). - in Tea Party and Other Plays. - London : Methuen; 1967; (Eastside Playhouse, New York, October 1968)
The Homecoming (1964). - in The Homecoming. - London : Methuen; 1965; (Aldwych Theatre, London, 3 June 1965)
The Basement (1966). - in Tea Party and Other Plays.; London : Methuen; 1967; (Televis. 1967)
Landscape (1967). - in Landscape. - London : Pendragon Press; 1968; in Landscape, and Silence. - London : Methuen, 1969. - (Broadcast 1968)
Silence (1968). - in Landscape, and Silence. - London : Methuen; 1969; (Aldwych Theatre, London, 2 July 1969)
Old Times (1970). - in Old Times. - London : Methuen; 1971; (Aldwych Theatre, London, 1 June 1971)
Monologue (1972). - in Monologue. - London : Covent Garden Press; 1973; (Televised on the BBC Television, 13 April 1973)
No Man's Land (1974). - in No Man's Land. - London : Methuen; 1975; (Old Vic, London 23 April, 1975)
Betrayal (1978). - in Betrayal. - London : Eyre Methuen; 1978; (National Theatre, London, November 1978)
Family Voices (1980). - in Family Voices. - London : Next Editions; 1981; (Broadcast on Radio 3, 22 January 1981)
Other Places (1982). - in Other Places : Three Plays. - London : Methuen; 1982; (Cottesloe Theatre, London, October 1982)
A Kind of Alaska (1982). - in A Kind of Alaska. - London : French; 1982; in Other Places : Three Plays. - London : Methuen, 1982. - (Cottesloe Theatre, London, October 1982)
Victoria Station (1982). - in Victoria Station. - London : French; 1982; in Other Places : Three Plays. - London : Methuen, 1982. - (Cottesloe Theatre, London, October 1982)
One for the Road (1984). - in One for the Road. - London : Methuen; 1984; (Lyric Theatre Studio, Hammersmith, March 1984)
Mountain Language (1988). - in Mountain Language. - London : French; 1988; in Mountain Language. - London : Faber, 1988. - (National Theatre, London, 20 October 1988)
The New World Order (1991). - in Granta (no 37) Autumn; 1991; (Royal Court Theatre Upstairs, London, 19 July 1991)

Party Time (1991). – in Party Time. – London : Faber; 1991; (Almeida Theatre, London, 31 October 1991)
Moonlight (1993). – in Moonlight. – London : Faber; 1993; (Almeida Theatre, London, 7 September 1993)
Ashes to Ashes (1996). – in Ashes to Ashes. – London : Faber; 1996; (Royal Court at the Ambassadors Theatre, London, 12 September 1996)
Celebration (1999). – in Celebration. – London : Faber; 2000; (Almeida Theatre, London, 16 March 2000)
Remembrance of Things Past (2000). – in Remembrance of Things Past. – London: Faber; 2000; (Cottesloe Theatre, London, 23 November, 2000)
2. Dodatak
The Proust Screenplay : À la recherche du temps perdu / by Harold Pinter, with the collaboration of Joseph Losey and Barbara Bray. – New York : Grove Press; 1977
Poems and Prose 1949 -1977. – London : Methuen; 1978
The Dwarfs : a novel. – London : Faber; 1990
arious Voices : Poetry, Prose, Politics, 1948–1998. – London : Faber; 1998
Collected Screenplays. 1. – London : Faber; 2000; Content : The Servant, The Pumpkin Eater, The Quiller Memorandum, The Accident, The Last Tycoon, Langrishe Go Down
Collected Screenplays. 2. – London : Faber; 2000; Content : The Go-Between ; The Proust Screenplay ; Victory ; Turtle Diary ; Reunion
Collected Screenplays. 3. – London : Faber; 2000; Content : The French Lieutenant's Woman ; The Heat of the Day ; The Comfort of Strangers ; The Trial ; The Dreaming Child
The Disappeared and Other Poems. – London : Enitharmon; 2002
Press Conference. – London : Faber; 2002
War : [Eight Poems and One Speech]. – London : Faber; 2003

(Preuzeto sa: MLA style: Bio-bibliography. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2021. Mon. 6 Dec 2021. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/25653-bio-bibliography-2005/>)

## 3.2. Teatar apsurdna i Harold Pinter

„19. novembra 1957. godine grupa zabrinutih glumaca spremala se da se suoči sa svojom publikom. Glumci su bili članovi kompanije glumačke radionice San Franciska. Publiku je činilo 1400 osuđenika u zatvoru San Kventin. Nijedna predstava uživo nije izvedena u San Kventinu otkako se Sara Bernhardt pojavila tamo 1913. godine. Sada, četrdeset četiri godine kasnije, predstava koja je izabrana, uglavnom zato što se nijedna žena u njoj ne pojavljuje, bila je Samjuela Beketa 'Čekajući Godoa'. Nije ni čudo što su glumci i reditelj Herbert Blau bili uplašeni. Kako su mogli da suoče jednu od najtežih publika na svetu sa veoma opskurnom, intelektualnom dramom koja je izazvala neredu među mnogobrojnom visoko sofisticiranom publikom u zapadnoj Evropi? Herbert Blau je odlučio da pripremi publiku San Kventina za ono što je trebalo da dođe. Izašao je na binu i obratio se prepunoj, zamračenoj Severnoj trpezariji – moru treperavih šibica koje su osuđenici bacali preko ramena nakon što su zapalili cigarete. Blau je predstavu uporedio sa delom džez muzike 'koje neko mora slušati šta god da on lično otkrije u njoj'. Isto tako, nadao se da će biti nekog smisla, nekog ličnog značaja za svakog člana publike u predstavi 'Čekajući Godoa'. Zavesa se razmaknula. Predstava je počela. A ono što je zbunilo sofisticiranu publiku Pariza, Londona i Njujorka, odmah je shvatila publika osuđenika.“<sup>78</sup>

Martin Eslin, dalje objašnjava na koji način su zatvorenici shvatili predstavu *Čekajući Godoa*, Semjela Beketa, i ističe da su izjavili da je Godo, u stvari, društvo, odnosno spoljni svet.

Eminentna drama *Čekajući Godoa* istaknuti je predstavnik teatra apsurdna. Izraz apsurd upotrebio je Alber Kami (*Albert Camus*) u eseju *Mit o Sizifu*, 1942. godine, opisujući poziciju čoveka kao suštinski besmislenu i apsurdnu, a kritičar Martin Eslin je skovao naziv teatar apsurdna u svom eseju iz 1960. godine, objašnjavajući da teatar apsurdna teži da izrazi osećaj besmislenosti ljudskog postojanja i nepodobnost racionalnog pristupa svakodnevnim životnim sadržajima.

---

<sup>78</sup> Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (New York: Anchor books edition, 1961), Introduction, XV. Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: "On November 19, 1957, a group of worried actors were preparing to face their audience. The actors were members of the company of the San Francisco Actor's Workshop. The audience consisted of fourteen hundred convicts at the San Quentin penitentiary. No live play had been performed at San Quentin since Sarah Bernhardt appeared there in 1913. Now forty four years later, the play that had been chosen, largely because no woman appeared in it, was Samuel Beckett's *Waiting for Godot*. No wonder the actors and Herbert Blau, the director, were apprehensive. How were they to face one of the toughest audiences in the world with a highly obscure, intellectual play that had produced near riots among a good many highly sophisticated audiences in Western Europe? Herbert Blau decided to prepare the San Quentin audience for what was to come. he stepped onto the stage and addressed the packed, darkened North Dining Hall – a sea of flickering matches that the convicts tossed over their shoulders after lighting their cigarettes. Blau compared the play to a piece of jazz music „ to which one must listen for whatever one may find in it." In the same way, he hoped, there would be some meaning, some personal significance for each member of the audience in waiting for Godot. The curtain parted. The play began. And what had bewildered the sophisticated audiences of Paris, London and New York was immediately grasped by an audience of convicts."

Teatar ili pozorište apsurdna jeste termin koji se koristi za predstave fikcije apsurdna u periodu od kasnih 1940-ih do kasnih 1960-ih godina prošlog veka. Reč absurd potiče od latinske reči *absurditas* i znači protivurečnost, nepodudarnost, a odnosi se na nešto suprotno od harmonije, nešto nelogično, bez smisla. Objašnjavajući semantiku apsurdna Eslin navodi Joneskovo razumevanje istog u njegovom eseju o Kafki: „Absurdno je ono što je lišeno svrhe... Odsečen od svojih religioznih, metafizičkih i transcendentnih korena, čovek je izgubljen; sve njegove akcije postaju besmislene, apsurdne, beskorisne“<sup>79</sup> Ovu vrstu pozorišta poznajemo i pod nazivima kao što su anti-teatar, avangardni teatar, ili novi teatar, odnosno, teatar metafizičke farse, teatar mračne komedije, teatar poruge. Svi ovi nazivi odnose se na isto: na vrstu drame nastalu početkom pedesetih godina u Parizu.

Joneskova (*Ionesco, E*) *Ćelava pevačica* izvedena je gotovo simbolično 1950. godine, iste godine kada i *Veliki i mali manevri* i *Inovazija* Artura Adamova (*Adamov, A*), a *Čekajući Godoa* Semjela Beketa 1953. godine. Ova trojica pisaca uz Žan Ženea (*Jean Genet*), Harolda Pintera i još nekolicinu pisaca, smatraju se predstavnicima ovog teatra, a Martin Eslin ističe da iako imaju dosta toga zajedničkog, navedeni pisci nisu pripadnici određene škole ili pokreta, već individue od kojih svako ima lični stav i svoj autentični pristup temi i formi, koji odražavaju misli, emocije i uznemirenosti savremenog zapadnog sveta.<sup>80</sup>

Avangardno pozorište predstavlja reakciju na intelektualno pozorište, čiji su predstavnici bili Kami i Sartr, kao i na humanistički optimizam pisaca koji su verovali da čovek može da upravlja svojom sudbinom. Pedesetih godina razvija se novo osećanje sveta, osećanje čoveka da ne može da bira, da je okružen neminovnošću situacije koju nije sam izabrao, na koju ne može da utiče, u kojoj razvija osećaj da ljudsko postojanje nema smisla niti svrhe, i koja ga u izvesnom smislu čini apsurdnim. Iz takvog osećaja razvija se pozorište apsurdna, odnosno pozorište tišine.

Eslin ističe da su odlike teatra apsurdna niz, a ne zaplet, nema lanca uzročno povezanih događaja koji teže nekom raspletu i kraju, nema početka i kraja. Mesto i vreme radnje nisu definisani, drame počinju u trenutku kada se dogodilo sve što treba da se dogodi. Radnja je nelogična, protagonisti su zbunjeni, njihovi međusobni odnosi nisu stabilni i menjaju se tokom predstave uz neverovatne obrte sa elementima farse ili kabarea. Protagonisti nemaju odgovor na osnovna egzistencijalna pitanja: kako i zašto živimo, zašto moramo da umremo, zašto postoje nepravda i patnja. Njegova priroda je ambivalentna i kreće se od straha od smrti do stremljenja ka Apsolutnom. Eslin takođe objašnjava da osećaj metafizičke teskobe usled besmisla ljudskog postojanja jeste glavni topos drama apsurdna. Besmisao ovog teatra ogleda se u nekonvencionalnoj upotrebi jezika, rečenice su isprekidane, nelogične, sa čestim pauzama:

---

<sup>79</sup> Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Introduction, XIX.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: „Absurd is that which is devoid of purpose...Cut off from his religious, metaphysical, and transcendent roots, man is lost; all his action become senseless, absurd, useless.“

<sup>80</sup> Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*.

„Pozorište apsurdna teži radikalnoj devalvaciji jezika ka poeziji koja treba da nastane iz konkretnih i objektivizovanih slika same scene. Element jezika i dalje igra važnu, ali podređenu ulogu u ovoj koncepciji, ali ono što se dešava na sceni prevazilazi, i često je u suprotnosti sa rečima koje govore likovi.“<sup>81</sup>

Harold Pinter na sceni apsurdna pojavljuje se, ne kao inovator, već kao dramaturg sa istančanim osećajem za pozorište. On ne pokušava da na novi način protumači ideje apsurdna, koje same po sebi imaju ambivalentno značenje, već svoj specifični izraz usmerava na intenzivnu i usredsređenu imagološku predstavu apsurdna savremenog čoveka.

Eslin navodi da je Harold Pinter jedan od najperspektivnijih eksponenata pozorišta apsurdna u engleskom govornom području, te da je stvarao pod uticajem Semjuela Beketa, koga je Harold Blum identifikovao kao Pinterov „ego ideal“. Inan Dilek ističe bitnu ulogu Harolda Pintera u teatru apsurdna: „Dao je veliki doprinos pozorištu apsurdna i bio je pionir pokreta „ljuti mladi čovek“ postavljajući predstave koje obuhvataju radnički socrealizam.“<sup>82</sup>

Pinterova prva drama *Soba (The Room)*, prvi put izvedena 1957. godine na Bristolskom univerzitetu, odmah je svojim sadržajem ukazala na niz osnovnih tema, lični stav i specifičan stil koji u periodu koji sledi obeležavaju čitav dramski opus Harolda Pintera, ističe Eslin: „Neverovatno okrutna tačnost njegove reprodukcije infleksija i ispreturane irelevantnosti svakodnevnog govora; uobičajena situacija koja se postepeno ispunjava pretnjom, strahom i misterijom; namerno izostavljanje objašnjenja ili motivacije za akciju.“<sup>83</sup> Eslin objašnjava da se radnja drame *Soba* odvija u jednoj prostoriji, koja predstavlja centar i glavnu poetsku sliku, što će kasnije biti jedno od glavnih motiva Pinterovih drama. Osnova Pinterovog pozorišta jeste povratak nekim od osnovnih elemenata drame – napetost, nedefinisani strah i očekivanja koje reflektuju pozornica, dvoje ljudi i vrata. Pinter navodi da upravo ta jednostavnost omogućava gledaocu da pokuša da dokuči dalji tok radnje - da li će neko pokucati na vrata, da li će ući, ko će to biti. Eslin navodi da kada je kritičar upitao Harolda Pintera čega se plaše njegovi protagonisti, Pinter je odgovorio sledeće: „Očigledno se plaše onoga što je izvan sobe. Izvan

---

<sup>81</sup> Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Introduction, XXI.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “The theatre of the absurd tends towards a radical devaluation of language toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important, yet subordinate part in this conception, but what happens on the stage transcends, and often contradicts the words spoken by the characters.”

<sup>82</sup> Dilek Inan, *Harold Pinter the Wordsmith: Celebration* (Nebula 8.1, Decembar 2011), 85. [https://www.academia.edu/61125413/Harold\\_Pinter\\_the\\_Wordsmith\\_Celebration](https://www.academia.edu/61125413/Harold_Pinter_the_Wordsmith_Celebration).

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “He has contributed greatly to the Theatre of the Absurd and pioneered the ‘angry young man’ movement by staging plays that treat working-class social realism.”

<sup>83</sup> Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 199.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “The uncannily cruel accuracy of his reproduction of the inflections and rambling irrelevancy of everyday speech; the commonplace situation that is gradually invested with menace, dread, and mystery; the deliberate omission of an explanation or a motivation for the action.”

sobe postoji svet koji u njima izaziva nelagodnost, koji je zastrašujući. Siguran sam da je i tebi i meni zastrašujući takođe".<sup>84</sup>

Pinter se usredsređuje na prikaz pojedinaca egzistencijalno zarobljenih u savremenom društvu. Poput Beketa, Pinter čeka novo svitanje novog sveta. Po apsurdistima, čovečanstvo čeka bolji svetski poredak kao što je i iskazano u egzistencijalističkom idealizmu dvojice skitnica Estragona i Valdimira u Beketovoj drami *Čekajući Godoa*. Pitanje „Kada će Godo stići?“ jeste pitanje „Kada će stići bolji svetski poredak?“. Pinter takođe preuzima egzistencijalistički prikaz čovečanstva ali, za razliku od ostalih pisaca apsurdista, on istražuje zamagljenu stvarnost svakodnevnog života. On iskazuje pretnju koja zastrašuje i uništava pojedinca, a ipak ostaje nejasna, neotkrivena. Pinter koristi dramsku metaforu koja se, zapravo, najbolje opisuje kao „latentna groteska“. Njegovo pozorište jeste pozorište strepnje koje se razvija od komične groteske do užasavajuće groteske.

Pinter otkriva svet ljudske egzistencije ispunjene usamljenošću, nedostatkom komunikacije, strahom od spoljašnjeg sveta i izdaje, što je takođe glavni fokus pisaca apsurdista. Piščevi likovi vide podriveni svet potpuno haotičan, u kome postoji ne samo jedna i apsolutna istina, već više različitih i potpuno udaljenih od zdravog razuma i samog suštastva. To je svet u kome se prepliću fantazija i realnost, tragično i komično. Nepovezane situacije određuju budućnost pojedinca, tako da Pinterovi anti(heroji) nisu u stanju da predvide opasnost. Oni su okruženi pretnjama, ali ne znaju ništa o njihovoj prirodi dok se istovremeno susreću sa problemima sopstvenog bića uzrokovanim upravo, između ostalog, tim pretnjama.

Jedan od glavnih motiva Pinterovih drama jesu nedefinisani odnosi koji se tokom predstave menjaju i dobijaju neočekivane obrte. Protagonisti su kompleksni, kontradiktorni i neproverljivi, ističe Esslin, a njihove namere i motivacija su nejasni. Marta 1960. godine, u Kraljevskom pozorištu u Londonu (*Royal Court Theatre*), Pinter je objasnio pomenutu problematiku:

„Želja za potvrdom istinitosti je razumljiva, ali ne može uvek biti zadovoljena. Ne postoje jasne razlike između onoga što je stvarno i onoga što nije stvarno, niti između onoga što je istinito i onoga što je lažno. Nešto nije nužno ili istinito ili lažno; nešto može biti istovremeno i istinito i lažno. Smatram netačnom pretpostavku da potvrda šta se dogodilo i šta se dešava predstavlja nekoliko problema. Lik na sceni koji ne može da iznese nikakav ubedljiv argument ili informaciju o svom prethodnom iskustvu, svom sadašnjem ponašanju ili svojim težnjama, niti dati sveobuhvatnu analizu svojih motiva, legitiman je i vredan pažnje jednako koliko i onaj koji, zabrinjavajuće, može da potvrdi sve ovo što je navedeno. Što je iskustvo akutnije, to manje artikuliše njegov izraz.“<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Esslin, *The Theatre of the Absurd*, 199.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: "Obviously they are scared of what is outside the room. Outside the room there is a world bearing upon them which is frightening. I am sure it is frightening to you and me as well."

<sup>85</sup> *Ibid.*, str. 206.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Upravo na temeljima neverifikovanosti, Pinter gradi otvorenu identitetsku polisemiju savremenog čoveka.

---

Original: "The desire for verification is understandable but cannot always be satisfied. there are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. the thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false. The assumption that to verify what has happened and what is happening presents few problems I take to be inaccurate. A character on the stage who can present no convincing argument or information as to his past experience , his present behaviour or his aspirations, nor give a comprehensive analysis of his motives, is as legitimate and as worthy of attention as one who, alarmingly, can do all these things. The more acute the experience the less articulate its expression."



### 3.3. Sedam Drama Harolda Pintera

Ovaj rad izdvaja sedam drama iz Pinterovog stvaralačkog opusa: *Kuhinjski lift (Dumb Waiter)*, 1957; *Rođendanska zabava (Birthday Party)*, 1957; *Nastojnik (Caretaker)*, 1959; *Povratak (Homecoming)*, 1964; *Ničija zemlja (No Man's Land)*, 1974; *Izdaja (Betrayal)*, 1978; i *Proslava (Celebration)*, 1999. Pomenute drame prožima specifičan Pinterov dramski izraz a koji se ogleda u sledećim elementima: radnja se odvija u ograničenom prostoru, radnja je minimalna, među likovima se odvija borba za nadmoć, značenja su nejasna, dijalozi su kriptični, nepredvidivi, autentični i predstavljaju realno izražavanje svakodnevnog jezičkog diskursa, česte su pauze i tišina, likovi su realistični u načinu reagovanja i ponašanja, ali su i dalje tajanstveni, publika nikada nije sigurna odakle potiču likovi i koji su njihovi motivi, izolovanost likova je naglašena i oni se boje da pokažu svoju individualnost da je ne bi izgubili, obrti su neočekivani, „uništenje pojedinca“ iskazuje kako se moderan čovek bori sa svetom koji ga okružuje, prihvata ga, ali mu i dalje pruža otpor, odražavaju se tenzije, teskoba, strepnja i stavovi savremenog čoveka. „Učeci nas da sećanje i fantaziju posmatramo kao licemerne i nepouzdate, Pinter nas sa svojim likovima smešta u pakao sadašnjosti, u kome se mora suočiti sa stvarnošću.“<sup>86</sup>

Martin Esslin u svom delu *Pinter, studija njegovih drama* proučava Pinterove drame, prepričava ih, i navodi sled događaja u istim<sup>87</sup>:

*Kuhinjski lift* je drama od jednog čina. Radnja se dešava u jednoj prostoriji u kojoj dvojica muškaraca Ben i Gas, kokni predstavnici radničke klase, inače profesionalne ubice, posmatraju, u velikoj neizvesnosti, vrata koja će se u jednom trenutku sigurno otvoriti. Još na početku saznajemo da će ko god da uđe na ta vrata morati da umre. Saznajemo da rade za misterioznu organizaciju koja ih, s vremena na vreme, šalje širom zemlje u misije ove vrste. U početku im je saopšteno samo ime grada u koji moraju da odu i adresa na koju moraju da se jave, a zatim čekaju na naznačenom mestu dalja uputstva. Čim dobiju uputstva, oni likvidiraju svoju žrtvu i što pre se vraćaju nazad, bez saznanja ko uklanja tragove likvidacije ili šta se dešava sa telima. Oni se vraćaju u bazu i čekaju telefonski poziv i naredni nalog za ubistvo. Ben i Gas gledaju u vrata čekajući da žrtva uđe. Esslin ističe da postavljena situacija pruža sasvim drugačiji element neizvesnosti i veoma različit fokus za strahove i nade gledaoca. Zajedno sa Benom i Gasom i publika gleda na vrata, jedini put u prostoriju, pri čemu se ne primećuje da u prostoriji postoji još jedan otvor koji vodi u tajanstveni, mračni i preteći spoljašnji svet. Između dva kreveta na kojima se muškarci nalaze, postoji otvor sa panelima, koji se odjednom povlače i otkriva se da je podrumaska prostorija u kojoj se nalaze Ben i Gas, prvobitno morala biti kuhinja kafića ili restorana pošto iza nje stoji „kuhinjski lift“. Iako dvojica muškaraca čekaju svoju žrtvu u potpuno nenaseljenoj i napuštenoj kući, u poslužavniku koji se spušta, dvojica ubica pronalaze

---

<sup>86</sup> William Baker; Stephen Ely Tabachinck, *Harold Pinter* (Edinburgh: Oliver & Boyd, 1973), 53.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: "By teaching us to regard memory and fantasy as hypocritical and unreliable, Pinter places us with his characters in the inferno of the present, in which reality must be faced."

<sup>87</sup> Martin Esslin, *Pinter: A Study of His Plays*.

komade papira na kojima su ispisana narudžbe. U početku dobijaju narudžbe za sasvim običnu englesku hranu, ali postepeno narudžbine postaju sve čudnije. Dvojica ubica, koji su, ipak, samo lojalni službenici koji pokušavaju da služe svojim gospodarima, u želji da se povinuju naređenjima, očajnički pokušavaju da ispune ta naređenja koliko god mogu. Gas, ističe Eslin, pretražuje svoj prtljag da pronađe stare kekse, pakovanje čipsa, malo mleka, paketić čaja. Ovi naponi otkrivaju Benu, koji je očigledno stariji partner, da Gas nije bio iskren prema njemu, jer je prikrivio činjenicu da poseduje čips. Gas se neprekidno pita kako je to moguće da zahtevi za hranu stižu u kuhinju napuštene zgrade. Iznova i iznova dva čoveka pokušavaju da ubede natprirodnu moć koja ih bombarduje nemogućim zahtevima da nemaju šta da pošalju. Konačno otkrivaju da, kao što je uobičajeno u restoranskim kuhinjama, postoji cev za govor pored kuhinjskog lifta, da postoji čak i zviždaljka preko koje se može komunicirati sa nekim ko je na nekom višem spratu. Ben pokušava da komunicira i čuje glas koji se žali da je Ekles torta ustajala, a da je čokolada istopljena. Povrh svega, tajanstveni glas traži čaj. Od samog početka Ben i Gas pokušavaju da sebi skuvaju čaj, ali nemaju potrebni šiling. Gas je ogorčen zbog drskosti nevidljivog prisustva koje traži od njega da skuva čaj iako već zna da to nije izvodljivo. Ljut, odlazi da popije bar čašu vode u kuhinji. U Gasovom odsustvu cev za govor počinje da šušti i Ben dobija uputstva odozgo. Žrtva je, izgleda, stigla. Vrata se otvaraju i čovek je uguran u prostoriju. To je Gas, bez jakne, futrole, revolvera. Gas je žrtva! Dva partnera se suočavaju jedan sa drugim, zureći jedan u drugog, dok zavesa pada. Hoće li Ben ubiti svog partnera? Pitanje ostaje bez odgovora.

*Rođendanska zabava* je drama u tri čina. Objasnjavajući suštinu drame, Vilijams je istakao: „Ono što one predstavljaju je pripitomljavanje, u engleskom pozorišnom idiomu, onoga što je bilo čudno. Rođendanska zabava, napisana 1957. godine, primer je upravo ove vešte adaptacije. Ono što je nekada bio čudan Kafkin svet, sada se nalazi u engleskom pansionu na obali mora.“<sup>88</sup> Radnja se odvija u pansionu koji se nalazi u odmaralištu na obali mora, gde je Stenli Veber, u svojim kasnim tridesetim, našao utočište od životnih nevolja. Njegova gazdarica, Meg, jeste jednostavna, starija žena, koja o njemu brine sa preteranom pažnjom i koja ga doživljava kao sina, ali i kao neku vrstu ljubavnika. Megin muž, Pit, je ćutljiv, ljubazan i dobronameran godspodin; tu je i Lulu, krupna devojka iz susedstva, kao i dvojica izaslanika misteriozne i brutalne organizacije koji stižu da odvedu Stenlija od Meg – Jevrejina Goldberg i Iraca MekKen. Nepoznato je i nejasno zašto se Stenli krije od sveta i zašto su Goldberg i MekKen došli da ga špijuniraju i odvedu. Stenli je, saznajemo, došao u dotično odmaralište kao pijanista koncertne grupe koje se pojavilo na pristaništu. Priča čak i o prilici kada je, kako tvrdi, samostalno održao koncert u Londonu, ali sada već mesecima besposlen, jedva da izlazi iz kuće. Prema gazdarici s jedne strane oseća prezir, ali s druge strane čini se kao da potpuno zavisi od nje. Stenli pokazuje razočaranje u svet koji ga je odbio i nije mu dozvolio da održi i drugi koncert. Čini se kao da je Stenli uvredio neku moćnu silu, ali ostaje nerazjašnjeno koga i kako. Onog dana

---

<sup>88</sup> Raymond Williams, *Drama From Ibsen to Brecht* (New York: Oxford University Press, 1969), 323.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: "What they represent is the domestication, in an English theatrical idiom, of what had been a strange form. The Birthday Party, written in 1957., is an example of just this skillful adaptation. It is what had been the strange world of Kafka, now in an English seaside boarding house."

kada počinje radnja drame Pinter čuva jedinstvo vremena i mesta i postavlja radnju u vremenski raspon od oko dvadeset četiri sata. Meg želi da iznenadi Stena poklonom. Da bi poduprla svoju nameru, ona tvrdi da je tog dana njegov rođendan, iako Meg zapravo ni ne zna stvarni datum njegovog rođenja. Tokom uvodnih scena predstave, Lulu, devojka iz komšiluka, stiže sa velikim paketom u kome se nalazi Stenlijev poklon. Ona je devojka vulgarne vitalnosti i pokušava da probudi Stenlijevo interesovanje, da ga navede da izađe sa njom, ali Stenli ne dozvoljava da bude zaveden. Kada Goldberg i MekKen stignu, a prethodno su tražili Stenlija po celom gradu, Meg ih obaveštava da je Stenlijev rođendan, na šta Goldberg predlaže da mu prirede zabavu, na koju bi Lulu takođe trebalo da bude pozvana. Stenli, koji je uspeo da se brzo povuče u svoju sobu kada su se dva uljeza pojavila u pansionu, vraća se nakon što su oni otišli gore, a Meg otkriva svoj poklon: dečački bubanj. Stenli je u početku zaprepašćen, ali ipak stavlja bubanj oko vrata i počinje da udara po njemu, najpre u normalnom ritmu, a potom sve žešće i nekontrolisanije. Njegovo „divljačko i opsednuto“ bubnjanje završava prvi čin. Drugi čin je posvećen samoj „rođendanskoj zabavi“, ritualu Stenlijevog uništenja od strane njegova dva progonitelja. U početku, pre nego što je zabava počela, Stenli još uvek pokušava da pobegne. Ali MekKen, brutalni irski terorista, zaustavlja ga otvorenim pretnjama nasiljem. Pit, Megin tihi muž, nije prisutan na zabavi pošto odlazi u svoj šahovski klub, ali zato dolazi Lulu i podleže Goldbergovim čarima. Dolazi i Stenli, koji je bio podvrgnut čudnom nadrealističkom unakrsnom ispitivanju od strane njegovih mučitelja pre nego što je zabava počela, prati radnju iz ugla sobe, gde sedi ćutljiv i apatičan, dok alkohol počinje da teče i Goldberg se prepusta sentimentalnim sećanjima na svoj prošli porodični život. Epizode koje on pripoveda su kontradiktorne. Vrhunac zabave predstavlja igra „ćorave bake“ (*blind man's buff*). Stenliju vezuju oči, a MekKen mu razbija naočare. Zaslepljen, Stenli nagazi svoj novi bubanj i uništava ga. Zatim, Stenli konačno hvata Meg i njegove ruke se kreću prema njoj i dopiru do njenog grla. Počinje da je davi. U tom trenutku svetla se gase. Čuje se kako Lulu vrišti. Kada MekKen konačno pronade baklju, vidimo Lulu kako leži na stolu i Stenlija kako se saginje nad njom. Dok se Goldberg i MekKen kreću ka njemu, preteći, on počinje da se kikoće. Baklja se približava. Stenlijev kikot se pojačava i raste dok se Stenli pribija uza zid. Goldbergove i MekKenove figure mu se približavaju. Zavesa.

Eslin komentariše da Stenli, nakon što je pokušao da zadavi Meg i siluje Lulu, kao da je poludeo dok su ga predstavnici organizacije konačno ščepali. Treći čin prikazuje šta se desilo sledećeg jutra. Meg, koja je tokom čitave zabave nije bila svesna dešavanja, upitala je Pita da li se Stenli oseća bolje. Pit, koji je bio svedok jednog dela mučenja kojem je Stenli bio izložen gore u svojoj sobi tokom noći, pokušava da izbegne odgovor. Ispred vrata stoji veliki crni automobil, koji, kako kasnije saznajemo, pripada Goldbergu. Pojavljuju se dva uljeza i iz njihovog razgovora zaključujemo da su stvari koje je Stenli trpeo tokom noći bile užasne i strašne. Čak i MekKen odbija da ode gore i da uđe u Stenlijevu sobu. A Goldberg, koji je prethodne noći izgledao najaktivniji, sada izgleda staro i iscrpljeno. Lulu dolazi i optužuje Goldberga da ju je zaveo i iskorišćavao. Pit neubedljivo pokušava da zaštiti Stenlija i spreči da ga mučitelji odvedu, ali mu to ne polazi za rukom. Goldberg kaže da poznaje doktora koji može da brine o Stenliju i da će ga odvesti kod njega. Stenli je u stanju katatoničnog transa, ne može da govori, bez ikakve je ljudske reakcije, ali je obrijan i obučen u najuglednije „tamno, dobro krojeno odelo“. U jednoj ruci nosi polucilindar, a u drugoj razbijene naočare. Goldberg i MekKen ga podvrgavaju još jednoj poplavi govora, koja podseca na prethodnu scenu ispiranja mozga, ali

ovog puta je sastavljena od klišeja o oporavku, lečenju, i uspehu u konvencionalnom svetu. Stenli može da odgovori samo neartikulisanim grkljanjem, a potom ga odvođe u Monti, gde će dobiti odgovarajuće lečenje. Meg, još uvek nesvesna šta se dogodilo, vraća se iz kupovine i pita da li je Stenli već došao. Pit nema srca da joj kaže istinu, i Meg razmišlja o divnoj zabavi koju su imali i o tome kako je bila kraljica večeri.

*Nastojnik* je drama u tri čina a glavni protagonisti su Dejvis, Mik i Eston. Martin Eslin objašnjava da su Mik i Eston braća. Mik je mlađi brat u kasnim dvadesetim, a Eston je stariji brat, u ranim tridesetim. Mik tvrdi da je uspešan biznismen, poseduje mali kombi i stiće se utisak da se bavi kupovinom i prodajom nekretnina. Svom starijem bratu, Estonu, kupio je staru, napuštenu kuću sa samo jednom useljivom sobom u zapadnom predgrađu Londona. Eston je dobio zadatak da preuredi celu kuću i dok živi u toj jednoj useljivoj sobi, pretrpava je starim nameštajem i raznim sitnicama. Plafon u sobi prokišnja pa kanta visi sa krova da bi uhvatila vodu koja kaplje.

Eston je blage naravi, voli da pomaže drugima, pomalo je spor i voli da majstoriše uz pomoć raznih alata. Prvi čin počinje tako što Mik kratko pregleda sobu, a zatim Eston dovodi starog skitnicu koga je spasao od prebijanja u tuči u kafiću. Skitnica Dejvis ga obaveštava da je radio kao čistač u tom kafiću i da je odbio da ukloni kantu smeća usled čega je nastala tuča. Dejvis, čini se, ne samo da insistira na tome da radi samo poslove koji odgovaraju njegovom položaju u životu, već je ispunjen i rasnom mržnjom. Martin Eslin ističe da se Dejvis pojavljuje u prvim minutima predstave kao oličenje nekih od najgorih osobina britanskog radnika:

„Sklon da se umeša u svađe oko toga ko treba da radi koji posao, ksenofobičan, lenj i neraspoložen. Štaviše, ogorčen je, slab i neprestano obmanjuje druge kao i sebe. On kaže Estonu da se on zapravo ne zove Dejvis, na primer. Njegovo ime je Dženkins. Bar ima karticu osiguranja na ime Dženkins. Ipak, kada je dodatno ispitan, vraća se Dejvisu. Davies je njegovo pravo ime: Mek Dejvis. To je bilo pre nego što sam promenio ime.“<sup>89</sup>

Dejvis sve vreme naglašava da je potrebno da ode do Sidkapa (*Sidcup*) kako bi sredio svoje dokumente, ali ne može jer ima problem - nema cipele. Estonu je žao stare skitnice, poziva ga da ostane sa njim u njegovoj sobi nekoliko dana dok se ne sredi i obećava mu da će pokušati da mu nađe pristojne cipele. Eston sprema drugi krevet, a Dejvis je srećan. Sledećeg jutra Eston se požalio da je Dejvis pričao u snu, što Dejvis poriče i pripisuje crncima pored, iako pored nema nikoga. Eston izlazi iz sobe i ostavlja Dejvisa samog. Dejvis je iznenađen da neko ima poverenja u njega. Eslin ističe da Pinter uspeva da stvori atmosferu pretnje i misterije tako što naglašava Dejvisov nedostatak samopouzdanja i nervozu nastalu strahom od stare plinske peći

---

<sup>89</sup> Martin Esslin, *Pinter, a Study of His Play*, 96.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: "So the old tramp emerges in the first minutes of the play as an epitome of some of the worst traits of the British workman: prone to get involved in quarrels about who should do what job, xenophobic, lazy and ill-tempered. Moreover he is bitter, weak and constantly deceiving others as well as himself. He tells Aston that he is not really called Davies, for example. His name is Jenkins. At least he has got an insurance card under the name of Jenkins. Yet, when further questioned, he reverts to Davies. Davies is his real name:

Mac Davies. That was before I changed my name."

koja nije ni priključena na električnu mrežu. U tom trenutku, Mik ulazi u sobu i prepada Dejvisa zgrabivši ga s leđa i optužujući ga da je provalnik. Drugi čin počinje Mikovim ispitivanjem Dejvisa, u kome se smenjuje grubost i ljubaznost. Eston se vraća u sobu a Mik menja raspoloženje i započinje razgovor u vezi sa kućom, naizgled zaboravljajući da se u sobi nalazi i Dejvis. Eston se obraća Dejvisu i govori mu da je doneo torbu iz kafića koju je zaboravio prethodne noći. Sledi još jedan napad Mikovog zadirkivanja. On grabi torbu i svi počinju da se otimaju o istu. Mik odlazi iznenada, a Dejvis pita Estona ko je on, na šta Eston odgovara da je to njegov brat. Eston poklanja Dejvisu gomilu polovne odeće koju mu je kupio, a pošto Dejvisovu torbu nije našao u kafiću, kupio mu je drugu. Eslin ističe da je Eston toliko srećan što ima o kome da brine da beskućniku nudi stalni dom i da u njemu radi kao nastojnik. Dejvis je istovremeno i srećan i nervozan, on bi rado prihvatio ponudu, ali je pun sumnji i pita se šta bi se desilo kada bi ljudi koji su „za njim“ pozvonili, a on, kao nastojnik, morao da otvori. Iste večeri Dejvis se nakon izlaska vraća u sobu, pokušava da upali svetlo, ali ne uspeva. Iznenađena ga uplaši glasna i jeziva buka. Mik, koji koristi usisivač, uključio ga je u utičnicu lampe, otuda i mrak i iznenađena buka, a kada se svetlo ponovo upali, Dejvis je otkriven kako pokušava da se odbrani držeći nož u ruci. Mik, za razliku od prethodne osionosti, postaje ljubazan i pažljiv prema Dejvisu, žali se na lenjost svog brata i takođe nudi Dejvisu mesto nastojnika. Mik od Dejvisa traži da mu donese preporuke, a Dejvis, zbunjen, obećava da će doneti preporuke čim stigne u Sidkap. Dejvis uviđa da je Mik superiorniji brat, počinje da mu se dodvorava i da loše govori o Estonu. Sledećeg jutra raste napetost između Estona i Dejvisa. Dejvis ne može da spava pored otvorenog prozora i žali se na kišu, a Eston voli svež vazduh. Eslin ističe da potom Eston, iz duboke čežnje da bude prijatelj i da komunicira, počinje da priča Dejvisu priču o svom životu. Priča mu o prošlom vremenu kada je on bio otvoren i komunikativan, ali je dobio halucinacije i odveden u duševnu bolnicu. Doktor ga je obavestio da treba da se leči, da treba da mu urade nešto na mozgu. Iako Eston to nije želeo, čak je pokušao i da pobegne, njegova majka dala je pismenu dozvolu i Eston je podvrgnut tretmanu strujnim udarom. Nakon toga on je postao spor i nesposoban za rad. Drugi čin završava se Estonovim dugim govorom. Treći čin označava period od dve nedelje kasnije. Mik i dalje nudi posao nastojnika Dejvisu, kao i da vodi preuređenje kuće. On u zanosu objašnjava da staru kuću vidi kao luksuzni penthaus, a Dejvis je oduševljen idejama svog, kako to on misli, prijatelja Mika. On se žali na Estona i traži od Mika da razgovara sa njim i da mu kaže da će od sada on, Dejvis, biti glavni. Mik ne pridaje značenje Dejvisovom zahtevu. Eston se vraća i donosi par cipela za Dejvisa, ali Dejvis pronalazi grešku u njima. Eslin komentariše da Dejvis očigledno više ne želi da hoda do Sidkapa. Dejvis sve više oseća superiornost u odnosu na Estona, i u noći kada se Eston ponovo žali da Dejvis priča u snu i pravi buku, Dejvis se razbesni i vadi nož. Eston predlaže da je došlo vreme da Dejvis nađe neko drugo mesto za život, a Dejvis obelodanjuje da je postavljen na čelo i da je Eston taj koji mora da ode. Eston pakuje Dejvisove stvari u torbu i daje mu ih. Dejvis ide, ali je siguran da će se vratiti. Dejvis se vraća iste večeri i žali se Miku na Estona. Mik u početku saosećajno sluša, ali kada Dejvis kaže da bi Eston trebalo da se vrati u mentalnu bolnicu, Mikov stav se naglo menja i obraća se Dejvisu sa porugom i ljutnjom. Naziva ga varalicom, nasilnikom i lažovom. Mik ljutito podiže i razbija figuru Bude koja je jedno od Estonovih omiljenih komada u sobi. Dejvis čuti, a u tom trenu sa Eston vraća. Mik počinje da govori, ali ne uspeva i napušta prostoriju. Eston vidi polomljene delove, odlazi u svoj krevet i počinje da radi na električnom utikaču. Dejvis iznenađen preokretom Mikovog ponašanja, povlači sve što je loše rekao o

Estonu i u očajanju ga moli da mu dozvoli da ostane u kući, ali Eston ne reaguje na Dejvisove reči.

*Povratak* je drama u dva čina. Radnja se odvija u velikoj staroj kući negde u industrijskim zonama severnog Londona, u kojoj živi Maks, penzionisani mesar star oko sedamdeset godina, i njegova dva od tri sina: Leni je uglađen i inteligentan, nedefinisanog zanimanja, a Džoi je bokser amater koji želi da postane profesionalac. On radi u građevinskoj firmi koja se bavi rušenjem. Sa njima živi i Sem, Maksov brat, koji je vozač iznajmljenih automobila. Maks često priča o svom bliskom, pokojnom prijatelju MekGregoru, kao i o svojoj pokojnoj ženi Džesi. Džoi i Leni se prema ocu ophode sa nipodaštavanjem i neprekidno ga kritikuju. Maks je, s druge strane, prilično neprijatan prema svom bratu, Semu. Oseća se određena nedorečenost i tajanstvenost u vezi sa prošlošću pokojne majke, sa kojom je na neki čudan način povezan Sem. Maks i Sem razgovaraju o prošlosti, MekGregoru i ocu, a zatim pada noć. Dok svi spavaju pojavljuje se dvoje ljudi, muškarac i žena, koji ulaze u kuću. To je Maksov najstariji sin, Tedi i njegova supruga Rut. Oni sa svoje troje dece žive u Americi, gde Tedi predaje filozofiju na koledžu. Nakon proputovanja po Italiji, Tedi i Rut dolaze u Englesku u posetu Tedijevoj familiji, koja još nije upoznala Rut. Tedi otključava ulazna vrata i pošto ne želi nikoga da budi odlazi gore u svoju staru sobu. On poziva i Rut da pođe sa njim, ali ona odbija jer želi da ostane budna i možda ode u šetnju. Eslin ističe da se oseća nedefinisana tenzija i praznina između njih dvoje. Tedi joj daje ključ od ulaznih vrata i ona izlazi. Pojavljuje se Leni, koji ne može da spava, ugleda Tedija i započinje razgovor. Eslin napominje da je susret dvojice braće posle šest godina vrlo neobičan. Nema iznenađenja, nema ni jedne reakcije koju imaju ljudi koji se sreću posle dužeg vremena, posebno bliski srodnici. Tedi kaže da je došao na nekoliko dana, pita kako mu je otac i gde bi mogao da nađe čaršave za krevet. Onda ide gore. Leni takođe odlazi, bina neko vreme ostane prazna, zatim se Leni vraća, zapali cigaretu i sedne. U tom trenutku vraća se i Rut iz šetnje. Oni razmenjuju nekoliko učtivih rečenica o vremenu i piću i Leni se upita ko bi ona mogla biti i da li je na neki način povezana sa njegovim bratom. Rut mu saopštava da je Tedijeva supruga, na šta Leni ne pokazuje nikakvu posebnu reakciju već pominje Veneciju i kako je bio premlad da bi učestvovao u ratu, te da nije bilo tako možda bi otišao baš u Veneciju. Odmah nakon toga Leni upita Rut da li može da joj drži ruku, Rut pita zašto a on joj odgovara da želi da je dodirne. Zatim Leni počinje svoju ne baš jasnu i ne baš dorečenu dugačku priču o određenoj dami sumnjivog morala na koju je naišao na usamljenom mestu pored dokova, koja je imala određene predloge i kako je mogao da je ubije ili pretuče. Rut na celokupnu priču nema neki poseban komentar, ističe Eslin, narativ o nasilju ukazuje na Lenijevu nedorečenu povezanost sa svetom podzemlja. Leni menja temu i raspituje se za svog brata. Pominje se Tedijeva inteligencija i osetljivost, a Leni pokreće još jednu dugačku čudnu priču u kojoj implicira svoju sopstvenu osetljivost, odnosno ono što on pod tim pojmom smatra da jeste. On opisuje kako je prošlog Božića odlučio da očisti sneg za Opštinsko veće, ne zato što je želeo novac, već zato što mu se dopao posao u ranim jutarnjim satima po tek palom snegu. Tokom pauze za čaj mu je, kako izveštava, prišla starica koja ga je zamolila da joj pomogne da pomeri tešku gvozdenu kolju koja je bila ostavljena u pogrešnoj prostoriji kada je isporučena. On je pristao da pomogne, ali kada je ustanovio da je manglu veoma težak, a sama starica nije pokazivala znake da pomaže u poslu, veoma se naljutio:

„Pa sam joj posle nekoliko minuta rekao, sad pogledaj ovamo, zašto ne nabiješ ovu gvozdenu mangu u svoju stražnjicu? U svakom slučaju, rekao sam, zastareli su, želite da dobijete sušač. Imao sam dobro raspoloženje da je odmah popravim, ali pošto sam se veselio čišćenju snega, samo sam je kratkom rukom udario u stomak i skočio u autobus napolju.“<sup>90</sup>

Eslin isiče da obe Lenijeve priče sadrže motive nasilja prema ženama i da nije baš jasno istaknut razlog njegovog pripovedanja. Između Lenija i Rut se razvija određena energija u kojoj se putem reči vodi bitka za dominaciju, oseća se agresija, flert i poziv. U tom kratkom nadmetanju pobeđuje Rut i odlazi u sobu, a Leni ostaje dole i viče za njom da li mu je dala neku ponudu ili ne. Pošto je buka probudila Maksa, on silazi, zatiče Lenija i prigovara zbog buke, a Leni mu ne otkriva da su došli Tedi i Rut već kaže da je hodao u snu. Razvija se kratka, gruba, ironična konverzacija između njih dvojice a potom se Maks vraća gore. Sledećeg jutra iz razgovora Maksa i Džoija saznajemo da je kraj avgusta, subota, prvi dan fudbalske sezone. Maks se ljuti na Semovo prisustvo u kuhinji i u tom trenutku Tedi i Rut silaze dole. Maks je uznemiren što mu nije rečeno da je stigao Tedi, a kada ugleda Rut, Maks potpuno pobesni, naziva je kurvom i insistira da je sklone od njega. Tedi ubeđuje oca da mu je Rut supruga, a Maks zahteva od Džoija da ih izbaci iz kuće. Džoi se izvinjava zbog Maksove reakcije, na šta ga Maks udara. Pošto je malaksao, Sem pokušava da mu pomogne, a Maks i njega udara štapom po glavi. U tom trenutku stiže Leni. Maksovo raspoloženje se menja, on pita Rut da li ima decu, a kada ona odgovori potvrdno, Maks je zadovoljan, grli Tedija i na kraju prvog čina srećno uzvikuje da ga Tedi još uvek voli. Drugi čin počinje istog popodneva. Nakon zajdeničkog ručka Rut pohvaljuje Maksovo kuhinjsko umeće a Maks započinje priču o bivšoj supruzi sa setom, pohvalama, ali i pogrđnim nazivima. Međutim, polako počinje da se razvija tenzija među prisutnima i Leni počinje da na provokativan način zapitkuje Tedija o njegovoj filozofiji. On želi da Tedi prokomentariše prirodu stvarnosti, na primer šta je to sto, Rut se uključuje u razgovor, a nakon nekog vremena Tedi postaje vidno uznemiren. Rut saopštava da je rođena u Engleskoj. Eslin otkriva da se porodica oseća osramoćeno. Sem je već otišao na posao, a sada odlaze i Maks, Džoi i Leni. Tedi i Rut ostaju sami i Tedi predlaže da se vrate u Ameriku, ali Rut ne pokazuje jasnu reakciju na predlog i ne zna se da li i ona želi da se vrati u Ameriku ili da ostane u Tedijevoj rodnoj kući u Engleskoj. Leni se vraća i sa Rut vodi neformalan razgovor o vremenu i odeći. Rut otkriva da je, pre nego što se udala za Tedija i otišla u Ameriku, bila model i da su ona i druge devojke slikane gole pored jezera. Tedi silazi dole sa koferima i zamoli Rut da krene sa njim. Međutim, Leni predlaže ples za kraj, zatim pleše sa Rut i ljubi je. Maks i Džoi se vraćaju iz teretane u kojoj je Džoi trenirao i nailaze na

---

<sup>90</sup> Martin Esslin, *Pinter, a Study of His Plays*, 141.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original : “He describes how, last Christmas, he decided to do some snow-clearing for the Borough Council, not because he wanted the money but because he liked the work in the early morning in the newly fallen snow. During a tea break he was, he reports, approached by an old lady who asked him to help her move a heavy iron mangle which had been left in the wrong room when it was delivered. He had consented to help, but when he found that the mangle was very heavy, and the old lady herself showed no sign of giving a hand with the job, he got extremely angry:

So after a few minutes I said to her, now look here, why don't you stuff this iron mangle up your arse? Anyway, I said, they're out of date, you want to get a spin drier. I had a good mind to give her a workover there and then, but as I was feeling jubilant with the snow-clearing I just gave her a short-arm jab to the belly and jumped on a bus outside.”

lascivnu scenu. Džoi je oduševljen tokom događaja, uzima Rut iz Lenijevog zagrljaja, seda sa njom na sofu, grli je i ljubi. Maks, koji je u početku bio grub prema Rut, sada sa zadovoljstvom prihvata njeno skaredno ponašanje, hvali njenu lepotu i ističe njene vrednosti. Rut postaje zahtevna i počinje da provocira Tedija u vezi sa njegovom filozofijom. Tedi isprovociran odgovara da oni ne mogu da razumeju njegov rad i da to nije pitanje inteligencije već način posmatranja sveta oko sebe. On tvrdi da su svi oni stvari koje se pomeraju okolo, da je to i on, ali da su se oni u tom kretanju pogubili. Svetla blede, a potom pada veče i na sceni se u sobi pojavljuju Sem i Tedi. Sem kaže Tediju da mu se uvek najviše dopadao od sve trojice dečaka, potom se pojavljuje Leni i između njega i Tedija izbija svađa zbog rolnice sa sirom. Kada se pojavi Leni, sukob između njega i Tedija dolazi do izražaja u svađi oko rolnice sa sirom. U dugom govoru Leni zamera Tediju što je postao mrzovoljan u Sjedinjenim Državama na šta Tedi ne reaguje. Džoi silazi sa sprata gde je očigledno proveo popodne sa Rut, a Leni ga pita, hladno, kako je prošao sa njom. Džoi mu saopštava da nije stigao do kraja, a Leni je nezadovoljan. Leni priča svoju dugačku priču o Džoijevom i njegovom podvigu, tokom kojeg su oterali dvojicu muškaraca od svojih devojaka, a potom su silovali pomenute devojke. Ulaze Maks i Sem i nakon što čuje šta se dešavalo u kući Maks predlaže da Rut ostane da živi kod njih u kući. Tedi, sasvim opušteno, iskazuje sumnju da to nije dobra ideja i da oni treba da se vrate kući i svojoj deci. Maks insistira na svojoj ideji i razvija se razmišljanje o tome kako bi mogli da raspodele životne troškove. Leni ističe da bi Rut mogla da zarađuje za život kao prostitutka. Ispostavlja se da je Leni profesionalni makro koji vodi niz žena u Sohou, pa stoga predlaže da bi Rut mogla da radi skraćeno radno vreme, ne više od četiri sata noću. Leni predlaže Tediju da je preporuči američkim profesorima koji planiraju da dođu u Evropu, a zatim predlaže da joj smisle profesionalno ime i odštampaju diskretne vizit karte. Tedi mirno sluša bratove predloge, prihvata ih i samo blago prokomentariše da će u tom slučaju Rut brzo ostariti. Leni komentariše da za to postoji zdravstvena služba. U tom trenutku silazi Rut i Tedi joj saopštava da ju je porodica zamolila da ostane u kući još neko vreme, u svojstvu neke vrste gosta. On ističe da ako ona to želi, može da prihvati njihov predlog, a da će se on i deca lako snaći kod kuće bez nje. Rut sa zadovoljstvom prihvata predlog, a Tedi ponovo blago komentariše da će ona morati da da svoj finansijski doprinos. Kada Leni pomene stan u kojem bi morala da provede određeni broj sati svake noći, Rut, koja shvata o čemu se radi i postavlja svoje zahteve: želi stan sa najmanje tri sobe i kupatilom, ličnu sobaricu, odgovarajući nameštaj i odeću. Nakon kratkih pregovora Leni pristaje na sve uslove a Rut insistira da se sastavi pravni ugovor. U tom trenutku Sem istupa ispred svih i uzvikne da je Maksov prijatelj Mekgregor imao Džesi u zadnjem delu njegovog taksija dok ih je vozio, i potom se sruši. U početku svi misle da je mrtav ali ipak uspevaju da ustanove da on diše i da je živ. Sem ostaje da leži, Rut završava nagodbu, a Tedi se žali da Sem neće moći da ga vozi na aerodrom. Maks Tediju daje uputstva kako da koristi podzemnu železnicu ili taksu, prilaze mu Leni i Džoi, a Rut opušteno sedi u svojoj stolici, tepa mu imenom Edi i kaže da ne bude stranac. Džoi odlazi do Rutine stolice i klekne pored nje dok mu ona stavlja glavu u svoje krilo i mazi ga. Maks je uznemiren i tvrdi da nije tako star kao što Rut misli. On pada na kolena i puzi do Rut, moleći je za poljubac. Rut ostaje, ne reaguje na Maksove molbe, miluje Džoiya po glavi, a Leni stoji i posmatra. Zavesa pada.

*Ničija zemlja* je drama u dva čina. Radnja se odvija u sobi u udobnom domu Hirsta u severozapadnom Londonu. Hirst je uspešni pisac u svojim šezdesetim godinama. Jedne letnje



noći Hirst je pozvao još jednog starijeg čoveka, koga je upoznao na Hampsted Hetu, Spunera, takođe u svojim šezdesetim, da mu dođe u goste. Spuner je pričljiv i dopadljiv, ističe Eslin, on je skoro pa skitnica, a ipak se hvali svojom prošlošću i izuzetno je radoznao u vezi sa Hirstovim životom. Hirst se ubrzo opija, ali ne prestaje da pije; mrzovoljan je. Spuner je svestan da njegov domaćin nije prijateljski nastrojen. Spuner, tvrdi da je pesnik, odlično se poigrava svojom unutrašnjom snagom za koju kaže da proizilazi iz njegove odvojenosti od ljudskih emocija, objašnjava Eslin. On tvrdi da nije bio voljen, ali se i odriče potrebe za istim i to proglašava vrlinom. On tvrdi da je slobodan čovek, na šta Hirst kaže da u toj kući odavno nisu sreli slobodnog čoveka a to predstavlja prvi nagoveštaj da se Hirst smatra manje slobodnim i da u kući ima i drugih ljudi. Iako Hirst izbegava da odgovori na pitanje, naglašava Eslin, ostaje nam sumnja, strah da postoje i drugi koji mogu biti uzrok njegove neslobode. Spuner priča o svojoj pokroviteljskoj prirodi prema pesnicima, da je ugošćavao mnoge dok je živeo u idiličnim okolnostima u nekoj seoskoj kolibi sa svojom ženom. Hirst prvi put počinje da priča o sopstvenoj prošlosti i nagoveštava da je i on gostio posetioce čajem na travnjaku svoje vikendice. Hirst takođe pominje da su u seoskoj crkvi na gredama okačeni venci u čast parohijskih devojkama koje su umrle kao device. Međutim, Eslin naglašava da se venci ne poklanjaju samo devojkama, već i svima koji umiru neudati, noseći beli cvet besprekornog života, kao i da seoska koliba sa čajevima na travnjaku i za Spunera i za Hirsta predstavlja „sliku izgubljene bukolične prošlosti, doba nevinosti, mesto pravog engleskog, sada izgubljenog.“<sup>91</sup> Ipak, kada Spuner otkrije da je Hirst nekada bio oženjen i zamoli ga da opiše svoju ženu, Hirst se toliko naljuti na Spunera da baci čašu na njega. Nešto kasnije Hirst kaže da je odavno zaboravio da beži. Spuner, videvši da se Hirst polako otvara, nudi mu prijateljstvo, ali Hirst ga odbija. On, već poprilično pijan, izgovara isprekidano da ničija zemlja ostaje, ne pomera se, a zatim na sve četiri izlazi iz sobe. U sobu ulazi Foster, ležerno obučen čovek u svojim tridesetim. On ne pokazuje nikakvo iznenađenje činjenicom da potpuni stranac sedi i pije u salonu. Uskoro dolazi i Fosterov stariji, grublji i brutalniji kolega Brigs i prepoznaje Spunera, te otkriva da Spuner sakuplja krigle piva sa stolova u pabu Bik na Čalk farmi (*Chalk Farm*). Spuner prigovara i tvrdi da radi taj neugledan posao samo zato što je vlasnik Bika njegov prijatelj. Spuner pokazuje svoju prirodu učtivog Engleza i poziva Fostera i Brigsu koji ga maltretiraju da posete njegovu kuću na selu, gde će ih njegove dve kćerke i supruga lepo ugostiti. Foster započinje priču kako je tokom svojih putovanja po Dalekom istoku sreo skitnicu i dao mu novčić. Pojavljuje se Hirst, nastavlja da pije i pošto je zaboravio da je upravo on doveo Spunera u kuću, pita se ko bi to mogao da bude. Hirst postaje pričljiv i počinje da se priseća ljudi koje je poznao u prošlosti. Priseća se kako je nedavno sanjao da se davi, i pita se ko je to bio, a Spuner kaže da se on lično udavio u Hirstovom snu. Hirst pada na pod. Brigs i Foster reaguju sa prezirom na Hirstovu nesposobnost i to pokazuje, ističe Eslin, da su oni, iako sluge u kući, takođe i njegovi tamničari. A kada Spuner ponudi pomoć, biva brutalno odbijen. Foster mu objašnjava da je Hirst kreativan čovek, ali da mu on i Brigs, koji sebe smatraju Hirstovom porodicom, omogućavaju život. Hirst nakratko dolazi svesti, grubo naređuje Brigsu da donese sendviče, a Brigs poslušno odlazi. Foster govori da mora da pripremi doručak za Hirstovog finansijskog savetnika koji bi trebalo da ga poseti sledećeg jutra. Brigs se vraća, bez sendviča pošto u kući nema hleba. On krivi Fostera i naziva ga pogrđnim imenima. Brutalno izvodi

---

<sup>91</sup> Martin Esslin, *Pinter, a Study of His Plays*, 193.

Hirsta iz sobe. Foster na izlasku gasi svetlo i ostavlja Spunera u mraku. Drugi čin prikazuje sledeće jutro. Spuner je zaključan u sobi a Brigs mu služi raskošan doručak sa šampanjcem koji je pripremljen za finansijskog savetnika koji se nije pojavio. Brigs priča Spuneru da je upoznao Fostera tako što je stajao na uglu ulice a Foster zaustavio auto i upitao ga za put. Kada je Spuner doručkovao, Hirst žustro ulazi u sobu i ponaša se prema Spuneru kao da mu je stari prijatelj. Hirst i Spuner se prisećaju vremena provedenog u Oksfordu. Hirst je, izgleda, imao ljubavnu vezu sa Spunerovom ženom, Emili (*Emily*) i Spuner je u nekoliko navrata prevario Hirsta. Spuner dovodi u pitanje Hirstove književne sposobnosti a Hirst se ljuti na to, vređa ga i tvrdi da je nekada bio džentlmen. Hirst pije i priseća se ljudi u svom životu, odnosno fotografija iz albuma. Brigs brutalno prekida Hirstova razmišljanja i postaje sve jasnije da je Hirst zatvorenik u svojoj kući, naglašava Eslin. Foster se pojavljuje i naređuje Hirstu da krene u jutarnju šetnju, a Hirst negoduje. Spuner se u želji da i sam dospe u dominantnu poziciju nudi da pomogne Hirstu u njegovom književnom radu, moli ga da mu bude sekretar i da živi sa njim, ali Hirst ne obraća pažnju na Spunera. Spuner u očajanju navodi svoje kvalitete ali Hirst želi da promeni temu. U tom trenutku Brigs i Foster konačno nameću svoju volju Hirstu. Eslin navodi da u čudnom poetskom odlomku, ističe se da je sada zima i da će ona večno trajati, kao i da je Hirst sahranjen u ničijoj zemlji između života i smrti. Hirst se još jednom priseća sna o nekom ko se udavio, a Spuner izjavljuje da je Hirst na ničijoj zemlji, „koja se nikada ne kreće, koja se nikada ne menja, koja nikada ne stari, ali koja ostaje zauvek, ledena i tiha.“<sup>92</sup> Svetla blede. Zavesa.

*Izdaja* počinje od kraja priče. Pinter prikazuje živote muža i žene, Eme, trideset i devet godina, i Roberta, četrdeset godina, kao i njihovog prijatelja Džerija, u njegovim četrdesetim godinama, koristeći obrnuti hronološki redosled. Svaka scena označava godinu u kojoj se dešava radnja. Sve scene koje se dešavaju iste godine slede hronološkim redom, dok se scene koje se dešavaju u različitim godinama kreću unazad kroz vreme. Predstava počinje 1977. godine, kada se Džeri i Ema sretnu u pabu prvi put otkako su dve godine pre toga prekinuli aferu. Oboje su uzdržani i tužni. Poslednja scena predstave završava se kada afera počinje, 1968. godine, na zabavi na kojoj Džeri izjavljuje Emi ljubav.

1977. godina je, proleće, scena prva. Ema i Džeri se sastaju u pabu. Nisu se videli neko vreme i razgovaraju. Džeri pita za Eminog muža Roberta. Saznajemo da su Džeri i Robert bili bliski prijatelji dugi niz godina, ali su vremenom njihova viđanja postala ređa. Ema i Džeri razgovaraju o svojim porodicama. Džeri je oženjen Džudit (*Judith*) i obe porodice imaju po dvoje dece. Ema i Robert imaju sina Neda (*Ned*) i kćerku Šarlotu (*Charlotte*). Džeri i Džudit imaju sina Sema (*Sam*) i kćerku saru (*Sarah*). Ema i Džeri pričaju o uspomenu, a ona ga moli da je ne zove draga. Ema kaže da je nedavno prošla pored stana u kojem su se ona i Džeri tajno viđali tokom sedam godina i Ema se pita da li je neko ikada posumnjao da su ona i Džeri ljubavnici. Džeri misli da niko nije posumnjao u njih dvoje. Džeri pita za Kejsija, pisca koji je prethodno bio oženjen sa Suzan (*Susannah*) a sada se povremeno viđa sa Emom. Ema ga upita da li je ljubomoran a Džeri na to odgovara da nije. Ema saopštava da su se ona i Robert prethodno veče posvađali nakon što su jedno drugom pričali o svojim brojnim aferama, da, iako je ona njega varala nije znala da je i on nju varao. Rekla je da misli da će se razvesti. Džeri

---

<sup>92</sup> Martin Esslin, *Pinter, a Study of His Plays*, 197.

brine za svog prijatelja Roberta. Džeri pita Emu da li je Robertu rekla za njihovu aferu i iznenađen je kada mu ona odgovori da jeste. On u neverici ponavlja da su on i Robert najbolji prijatelji, ali Ema ponavlja da je sve gotovo.

Scena druga. Kasnije tog dana Robert posećuje Džerija. Džeri brine da li je našao nekoga da pričuva decu a Robert odgovara da jeste i da je došao jer je Džeri zvučao kao da se radi o nečemu hitnom. Džeri kaže da Džutit radi noćnu smenu u bolnici a da su deca na gornjem spratu. On i Robert dele piće i Robert ga pita zašto deluje tako uznevereno i da li je to u vezi sa njegovom i Eminom aferom. Džeri priznaje da jeste i da se satima pripremao pre nego što ga je nazvao. Robert ga nonšaltno uverava da nema potrebe za zabrinutošću i da je godinama znao za njihovu tajnu vezu i da mu je Ema za njih dvoje rekla ne prethodne večeri, već pre četiri godine kada je i sam otkrio istinu. Robert je staložen i kaže da je mislio da i Džeri zna da on zna, ali Džeri je iznenađen i zbunjen jer nije znao. Robert tvrdi da je njegov brak gotov i da treba samo da se dogovori sa Emom u vezi sa decom. Džeri se čudi kako Robert nije otkrio Džudit o preljubi njenog muža, ali Robert ističe da ga, u stvari, sve to ne zanima i nastavlja da je sreo Kejsija pre neki dan i da veruje da on ima aferu sa Emom. Robert je Kejsijev izdavač, a Džeri Kejsijev agent. Muškarci pričaju o planovima za letovanje.

1975. godina je, scena treća, zima. Ema i Džeri sede u iznajmljenom stanu u kojem se tajno viđaju. Razgovaraju kako poslednjih meseci zajedno provode sve manje vremena, jer kada je Ema slobodna Džeri je van zemlje, a kada je u zemlji Ema je zauzeta. Pominju kako su se nekada češće viđali iako je to bilo skoro nemoguće. Oboje dolaze do zaključka da je stan prazan i da to nije njihov dom. Planiraju da odustanu od zakupa i prodaju nameštaj stanodavki gospođi Benks. Slažu se da njihova veza nije ispunjena ljubavlju kao što je nekada bila. Odlaze.

1974. godina je, scena četvrta, jesen. Dnevna soba Emine i Robertove kuće. Džeri i Robert razgovaraju uz piće dok Ema stavlja decu u krevet. Ona ulazi u dnevnu sobu i njih troje razgovaraju o Kejsi, čiji se brak raspao, pa on sada živi u blizini. Džeri i Robert razgovaraju o skvošu, Robert ističe da često igra skvoš sa Kejsijem i dogovaraju se da uskoro igraju skvoš. Ema pita da li može da im se pridruži, ali Robert objašnjava da ženi tamo nije mesto. Džeri ne može da igra skvoš naredne nedelje jer ide sa Kejsijem u Ameriku, ali obećava da će igrati čim se vrati. Robert vodi Džerija do vrata i u povratku zatiče Emu u suzama. Robert je teši.

1973. godina je, scena peta, leto. Hotelska soba u Veneciji. Robert i Ema se dogovaraju da posete Torčelo, mesto na kojem su bili ranije. Razgovaraju o knjizi koju je napisao Spinks, jedan od Džerijevih klijenata. Ema kaže da joj se dopada a Robert otkriva da nije bio oduševljen temom i da o izdaji nema mnogo toga da se kaže. Ema tvrdi da tema nije izdaja i da će ga obavestiti kada otkrije šta je tema. Zatim Robert pita da li je dobila pismo, da su prethodno kada je stigao u Amerikan ekspres hteli njemu da ga daju, ali je on odbio i čudio se tome jer službenici nisu mogli znati da je on Emin suprug i mogao je biti potpuni starnac sa istim prezimenom. Ema kaže da je dobila pismo od Džerija, a Robert primećuje da je prepoznao rukopis. Robert zatim priča o Torčelu i kako su tamo bili pre deset godina, šest meseci nakon što su se venčali, i kako je Ema bila oduševljena. Zatim Robert pita Emu šta misli o Džeriju, a ona počinje da drhti. Robert se priseća kako je Džeri bio kum na njihovom venčanju i nastavlja da postavlja pitanja o Džeriju kad odjednom Ema izgovara da su ona i Džeri ljubavnici. Robert

ne deluje iznenađeno i mirno kaže da je mislio da tu mora biti nečega. Ema ga upita kada je to otkrio, a Robert kaže da je juče, kada je video Džerijev rukopis, pomislio da su on i Ema ljubavnici. Zatim razgovaraju sasvim staloženo i neobavezno o tome gde se ljubavnici sastaju a Ema kaže Robertu da imaju iznajmljen stan. Robert pita Emu koliko traje njena afera sa Džerijem a ona odgovara da traje pet godina. Robert je začuđen na kratko jer njihov sin ima godinu dana, a Ema tvrdi da je Ned njegov sin jer je Džeri u to vreme bio dva meseca u Americi. Robert nastavlja da priča o Torčelu.

1973. godina je scena šesta, leto. Ema i Džeri se sastaju u iznajmljenom stanu, nekoliko meseci kasnije, grle se i ljube. Ema otkriva da nije posetila Torčela, ali ne govori Džeriju da Robert zna za njihovu aferu. Džeri otkriva da on i Robert planiraju da zajedno ručaju narednih dana kako to često čine. Ema i Džeri razgovaraju o deci, kući, novom piscu. Ema raspakuje paket u kome se nalazi stolnjak iz Venecije. Kupila ga je za stan. Džeri pominje situacije u kojima se plašio da će njihova veza biti razotkrivena, a zatim zajedno odlaze u spavaću sobu.

1973. godina je, scena sedma, leto. Robert i Džeri se sastaju na ručku koji su planirali. Robert je već pijan, ali nastavlja da pije. Pričaju o skvošu, o Veneciji i Robert iznenađuje Džerija govoreći o svom putovanju u Torčelo. Otišao je sam i proveo dan čitajući na italijanskom ostrvu. Robert kaže da je to bio vrhunac putovanja. Robert priznaje da mrzi moderne romane i pita se da li ga to čini lošim izdavačem. Pre nego što stignu glavna jela, Robert pozove Džerija da poseti njega i Emu.

1971. godina je, leto. Džeri i Ema se sastaju u svom stanu, kuvaju ručak i pričaju o tome kako provode vreme. Ema kaže da je juče srela Džudit i pita da li Džudit sumnja da je on vara. Džeri kaže da ona stalno radi i zauzeta je. Ema i Džeri uveravaju jedno drugo u svoju vernost i ljubav. Ema saopštava Džeriju da je trudna sa Robertom i Džeri kaže da je srećan zbog nje.

1968. godina je, scena deveta, zima. Robert i Ema priređuju zabavu u svojoj kući. Ema ulazi u svoju spavaću sobu i nailazi na pijanog Džerija kako je čeka. Džeri joj govori koliko je voli i da je njegov život u njenim rukama. Džeri grli Emu i pokušava da je poljubi, iako ga ona odbija. Robert ulazi i Džeri pijan kaže Robertu koliko je srećan što ima tako privlačnu ženu. Robert odlazi, a Džeri hvata Emu za ruku i oni gledaju jedno u drugo.

*Proslava se odvija u luksuznom restoranu u Londonu. Za jednim stolom sede dva brata, Lambert i Met, i dve sestre, Pru i Džuli. Lambert i Džuli su u braku, kao i Met i Pru. Oni slave godišnjicu braka Lamberta i Džuli. Za drugim stolom sedi bračni par, Rasel, bankar, i Suki, Raselova bivša sekretarica a sadašnja supruga. Oni se kasnije pridružuju prvoj grupi gostiju. Razgovori gostiju ispresecani su razmišljanjima Ričarda, menadžera restorana, Sonje, asistentkinje menadžera restorana, i neimenovanog konobara. Predstava počinje razgovorom za prvim stolom u kome Lambert, Džuli, Met i Pru naručuju jelo i piće. Tom prilikom često koriste vulgarni izraz seronja<sup>93</sup>. Pru čestita godišnjicu braka Lambertu i Džuli i svi nazdravljaju.*

---

<sup>93</sup> Arsehole.

Za drugim stolom sede i razgovaraju Rasel i Suki. Rasel tvrdi da oni veruju u njega, pri čemu se ne daje nikakav nagoveštaj ko su to oni, a Suki mu potvrđuje i ističe kako želi da on bude bogat i obezbedi joj skupocene stvari i da će to biti prava potvrda njegove ljubavi. Saznajemo da je Suki bila sekretarica, a Rasel objašnjava kako je ona drugačija od ostalih koje samo žele moć. Suki objašnjava da je bila mlada i promiskuitetna, ali da se sada promenila.

Za prvim stolom razgovor i dalje teče. Džuli komentariše kako Lambert nikada ne poslušava njen savet, a Pru ističe da bi trebalo. Džuli predlaže Lambertu da kupi novi auto, Met reaguje i kaže da Džuli voli Lamberta, a Lambert komentariše da ona voli automobile. Lambert i Met hvale vulgarnu pesmu u kojoj se pominje igled devojke i meko, kožno sedište u automobilu, a potom naručuju novu bocu Valpoličela<sup>94</sup>.

Za drugim stolom Rasel pita Suki šta misli o njegovom karakteru. Suki odgovara da on nema uopšte karakter, kao ni ona, da je samo trska na vetru. Zatim je Rasel naziva prostitutkom, koristeći vulgarni rečnik, a Suki to nonšalantno potvrđuje. Rasel naziva Suki vulgarnim imenima, a ona razgovara o tome opušteno kao da razgovaraju o vremenskim prilikama. Oseća se nedefinisani antagonizam i agresija.

Za prvim stolom Lambert hvale drugu pesmu sa vulgarnim nazivom „Okupaj me u vodi gde si kupao svoju prljavu kćerku.“<sup>95</sup> Džuli kaže da to ne spada u njen repertoar. Lambert napominje da se nalaze u najboljem restoranu u gradu, ali da je večera loša, koristeći psovke. Pru se obraća Džuli i žali na svekrvu, a Džuli se slaže da sve one vole samo svoje sinove. Pru i Džuli se izražajno pridružuju Lambertovom vulgarnom rečniku. Razgovoru o majkama i sinovima se pridružuje i Mat i razvijaju se vulgarne, incestualne asocijacije. Lambert pita Džuli kako joj se dopala večera, a ona izjavljuje da nije impresionirana i time ljuti Lamberta koji naglašava da je potrošio čitavo bogatsvo na taj restoran. Prilazi im Ričard i započinje učtivu konverzaciju. Saznajemo da su gosti za stolom prethodno bili na baletu. Oni hvale restoran i večeru, ali Lambert izjavljuje da njegova supruga nije impresionirana. Džuli naglašava da joj se dopao konobar. Pru ističe da su ona i Džuli sestre i da zna da Džuli može da napravi bolji sos nego što prave u restoranu, pri tom koristeći veliki broj vulgarnih izraza. Nastavlja se učtiv razgovor, a zatim Pru upita Ričarda da li može da mu se lično zahvali tako što će ga poljubiti u usta. Džuli se pridružuje njenim izjavama i tvrdi da joj se dopao sos. Ričard se zahvaljuje i odlazi, a Met izjavljuje da je Ričard veoma šarmantan. Lambert objašnjava da je Ričard najbolji zato što se uvek pridržava visokog standarda. Pru kaže da poznaje Ričarda od ranije. Lambertu zvoni telefon, on ga isključuje i psuje.

Za drugim stolom razgovaraju Suki i Rasel o još nedefinisanim ljudima kojima Rasel treba da se dopadne, Suki se nada da je neće fizički iskoristiti. U tom trenutku im prilazi Sonja i pita da li je sve u redu, a Rasel hvale uslugu i jelo i potvrđuje da su prethodno njegova supruga i on bili u pozorištu. Rasel ne zna tačno kako se zvala predstava, ali komentariše da su svi

---

<sup>94</sup> U originalu-Valpolicella.

<sup>95</sup> Harold Pinter, *Celebration*, str 15;

<https://irpcdn.multiscreensite.com/b5cf95f0/files/uploaded/Celebration.pdf>.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: "Wash me in the water where you washed your dirty daughter."

pevali bez prestanka. Rasel pita Sonju kakvo je bilo njeno odrastanje, a ona kaže da je svi to pitaju verovatno jer ih zanima kako je postala *maitresse d'hotel*. Ona objašnjava da je rođena u Bethnal Grinu (*Bethnal Green*), da je odrastala uz majku koja je bila pedikir, a oca nije imala. Zatim Sonja pita da li žele još nešto i odlazi a Rasel počinje da priča o svojoj majci i ocu. Suki daje insinuacije o incestu. Prilazi im konobar, kaže da je čuo da su pominjali T.S. Eliota i počinje da priča o svom dedu koji je poznavao pomenutog gospodina. Takođe pominje da je deda poznavao Ezru Paund, V.H. Auden, Dylan Tomasa (*Ezra Pound, W.H. Auden, Dylan Thomas*) i brojne druge poznate ličnosti, te da je bio centralna ličnost intelektualnog i književnog života desetih, dvadesetih i tridesetih godina ovog veka. Suki komentariše da je on fin, mlad čovek.

Za prvim stolom Lambert priča o devojci koju je nekada voleo a i ona njega. Saznajemo da su Met i Lambert braća. Vodi se razgovor u kome malo ko sluša druge i svako priča o nečemu njemu bitnom.

Za drugim stolom razgovoru Suki i Rasela pridružuje se Ričard. Suki i Rasel hvale restoran i uslugu u njemu, a potom Rasel ističe kako se on, moglo bi se reći, psihopata, prijatno oseća u restoranu. Ričard objašnjava kako je uređenje restorana inspirisano starim seoskim pabom koga se seća iz detinjstva dok je odrastao na selu.

Za prvim stolom Lambert nazdravlja svojoj ženi u ime godišnjice braka. Tom prilikom izgovara puno vulgarnosti i grubosti, a Džuli to naziva čistom agresijom. Svi nazdravljaju. Pru i Džuli pričaju o deci, a Met ističe da deca nemaju memoriju. Prilazi im Sonja. Sonja pokušava da pogodi zašto su se okupili i saznaje da proslavljaju godišnjicu braka. Sonja objašnjava da se u restoranu okupljaju ljudi različitih interesovanja, karaktera i porekla. Vodi se razgovor o seksu, a potom Sonja odlazi. Gosti komentarišu da im je draga. Prilazi konobar i komentariše da je čuo da su razgovarali o Holivudu. On objašnjava da je njegov deda poznavao celokupan svet Holivuda tridesetih godina ovog veka, poput Klerk Gejbla, Hedi Lamar (*Clark Gable, Hedy Lamarr*) i drugih. U tom trenutku Lambert primeti da za drugim stolom sedi Suki i komentariše Džuli da je imao seks sa njom kada je ona imala osamnaest godina. On mahne Suki, ona i Rasel ustaju i dolaze do prvog stola. Lambert predstavlja ljude za svojim stolom, a Suki svog supruga. Sedaju za sto. Sledi neobavezan razgovor o baštovanstvu, upotpunjen vulgarnostima. Saznajemo da Suki sada radi kao učiteljica, da Pru i Džuli vode dobrotvorno društvo, a da su Met i Lambert strateški konsultanti. Oni ističu da sprovode mir i da im oružje nije potrebno, a Rasel tvrdi da je svetu potrebno više takvih ljudi i zakazuje ručak sa njima, dodajući da u odabranom restoranu sve konobarice imaju velike grudi, na šta ga Lambert i Met upozoravaju da bi trebalo da ima malo poštovanja pred suprugom. Stolu prilaze Ričard i Sonja sa bocom šampanjca, a konobar na poslužavniku donosi čaše. Svi nazdravljaju. Lambert mazi Ričarda i Sonju i ističe kako se prijatno oseća u restoranu nasuprot otuđenom spoljnjem svetu kojim su okruženi. Konobar koristi priliku da ponovo govori o svom dedu. On tvrdi da je njegov deda pio čaj sa Benitom Musolinijem i da je igrao poker sa Vinstonom Čerčilom, a zatim nabroja razne znamenite ličnosti sa kojima je njegov deda drugovao. Lambert ustaje, zahvaljuje se na večeri, iz novčanika vadi pedeset funti i dve daje Ričardu, dve Sonji i jednu konobaru. Lambert takpđe plaća račun koji su napravili Suki i Rasela. Svi se prijateljski pozdravljaju i razilaze. Predstava se završava monologom koji vodi konobar koji opisuje događaj kada ga je deda odveo na ivicu stene i kako su kroz dvogled posmatrali more, videli brod i ljude na njemu. On

objašnjava da ga je deda uputio u tajnu života, da se nalazi u sred nje i da ne može da nađe vrata i izađe napolje. Deda je izašao i ostavio sve iza sebe, nije se okretao.

## 4.Konzumerizam i kontrola

### 4.1. Kapitalizam, ekonomija i konzumerizam: Pinterovi dramski likovi u popularnoj potrošačkoj kulturi

Kapitalizam kao ekonomski sistem zasnovan na privatnom vlasništvu kapitala u potpunosti se oslanja na prodaju, kupovinu i posedovanje. Sredstva kojima ostvaruje širenje i funkcionisanje svoje ekonomske industrije jeste između ostalog uticaj i ponuda različite kulturne robe koja kako pojedincu, tako i širem društvu određuje šta će obući, uraditi, popiti ili pojesti. U duhu popularnih brendova Met (*Proslava*) naručuje vina - *Frascati* za dame i *Valpolicella* za njega - pokazujući društvu za stolom moć i bitnost koju mu daje novac i prikrivajući svoju nesigurnost i unutrašnju pustoš. U svakodnevnom životu dan počinje tradicionalnim doručkom, a nastavlja se svim ostalim tradicionalnim koje pojedincu ne ostavlja mogućnost sopstvenog izbora. U drami *Ničija zemlja*, Foster nabraja šta sve spada u jedan britanski doručak i opčinjenost istim:

„Vaš finansijski savetnik dolazi nam na doručak.Moram i na to misliti. Njegov se ukus menja iz dana u dan. Jedno jutro hoće meko kuvana jaja i hleb s puterom, sutradan hoće sok od pomarandže i jaja na oko, jedanput hoće kajganu i dimljenog lososa, a drugi put omlet s pečurkamai šampanjac. Evo, svaki čas će svanuti zora. Novi dan. Vaš finansijski savetnik već sanja o svom doručku.“<sup>96</sup>

U drami *Kuhinjski lift* popularni brendovi hrane koja se pominje reflektuju razliku između sila dominacije i podređenih, u smislu skupocenih jela koje naručuje nevidljivi poslodavac, kao što su „*Macaroni Pastitsio. Ormitha Macarounada.*“ sa jedne strane, i jednostavnih grickalica koje poseduju Gus i Ben, poput: „Keks. Čokoladna tabla. Pola litre mleka. Paket čaja. Jedna Eccles torta. Paket čipsa.“, sa druge.<sup>97</sup> Iako pripadaju podređenoj klasi i samim tim nemaju dovoljno sredstava za život, Gus i Ben veoma dobro znaju nazive popularnih brendova hrane dostupne širokim narodnim masama. Oni, prilikom slanja bogatom nalogodavcu sveukupne robe koju poseduju, u cilju povećanja vrednosti iste, naglašavaju brendove kojima ta hrana pripada jer su se savremeni mediji potrudili da popularne nazive urežu u podsvest ljudi i stvore iluziju o njihovoj neophodnosti i visokoj vrednosti:

„Gas: (poziva otvor). Tri *McVitie* i *Price!* Jedna *Lions Red Label!* One *Smith's* čips! Jedna *Eccles* torta! Jedno voće i orah!

Ben: *Cadbury's*.

Gas: (gore kroz otvor). *Cadbury's!*

Ben: (daje mleko). Jedna flaša mleka.

---

<sup>96</sup> Harold Pinter, *Pet drama* (Beograd: Nolit, 1982), 257.

<sup>97</sup> Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays One* (London: Faber and Faber, 1996), 133.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original : "Biscuits. A bar of chocolate. Half a pint of milk.Packet of tea. One Eccles cake. Packet of crisps."



Gas: (gore kroz otvor). Jedna flaša mleka! Pola pinte! (Gleda etiketu.)  
*Ekpress Dairy!* (Stavlja bocu u kutiju.)  
Kutija ide gore.“<sup>98</sup>

U drami *Rodendanska zabava*, Goldberg i MekKen, u jednom od višeznačnih nivoa, metafora za vladajuću ideologiju, ispituju Stenlija i pominju imena brendova isceliteljskih trava kao čudotvornog leka popularne medicine:

„Stenli: Imao sam glavobolju!  
Goldberg: Da li si nešto popio za to?  
Stenli: Da.  
Goldberg: Šta?  
Stenli: Voćne soli!  
Goldberg: *Enos* ili *Andrews*?  
Stenli: En— An—  
Goldberg: Da li si pravilno promešao? Da li je zapenilo?  
Stenli: Sad, sad, čekaj, ti—  
Goldberg: Da li su zapenile? Da li su zapenile ili nisu zapenile?  
MekKen: On ne zna!“<sup>99</sup>

U smislu u kome Lipovetski objašnjava stadijume razvoja hiperpotrošačkog društva i komercijalizaciju života savremenog čoveka, brendovi, reklame i različiti popularni medijski sadržaji kreiraju ideologiju natprirodnog bića – većito zdravog, većito mladog, većito jakog i većito lepog, u smislu lepote koju mediji zamisle, i u tu svrhu nude niz proizvoda čije će konzumiranje dovesti do željenog ideala. Različita kulturna i materijalna roba koja okružuje

---

<sup>98</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 136..

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original:

“Gus (calling up the hatch). Three McVitie and Price! One Lyons Red Label! One Smith’s Crisps! One Eccles cake!  
One Fruit and Nut!

Ben: Cadbury’s.

Gus (up the hatch). Cadbury’s!

Ben (handing the milk): One bottle of milk.

Gus (up the hatch): One bottle of milk! Half a pint! (He looks at the label.) *Express Dairy!* (He puts the bottle in the box.) The box goes up. “

<sup>99</sup> *Ibid.*, str. 42.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original : „Stanley: I had a headache!

Goldberg: Did you take anything for it?

Stanley: Yes.

Goldberg: What?

Stanley: Fruit salts!

Goldberg: Enos or Andrews?

Stanley: En— An—

Goldberg: Did you stir properly? Did they fizz?

Stanley: Now, now, wait, you—

Goldberg: Did they fizz? Did they fizz or didn’t they fizz?

McCann.: He doesn’t know!”

savremenog čoveka ima za cilj da probudi njegove apetite i utiče da što više troši, te mu se povećava želja za potrošnjom, dok istovremeno prema materijalnom vrednuje vlastitu ličnost i društveni habitus. Pojedinač oslabljen u kapitalističkom društvu teži da putem novca i potrošnje zauzme što bolju poziciju i osnaži svoj sopstveni lik, ličnu moć i smisao. Stenli (*Rođendnska zabava*) ističe značaj novca u planiranju svoje budućnosti:

Stenli: Da. Trenutno razmišljam o poslu.

Meg: Ne razmišljaš.

Stenli: I to o dobrom poslu, takođe. Noćni klub. U Berlinu.

Meg: Berlinu?

Stenli: Berlinu. Noćni klub. Da sviram klavir. Sjajna plata. I sve po redu.“<sup>100</sup>

Dominantne strukture, da bi učvrstile svoju poziciju, između ostalog, podržavajući potrošačku kulturu, utiču i na svekoliki ljudski ukus, elitizujući oblik i upadljivost onoga što ljudi poseduju i usmeravajući ih ka istom. Potreba za ukrašavanjem i društvenom vidljivošću očiglednija je u delovima društva gde je materijalna moć mala i krhka, gde predstavlja pokušaj isceljenja ili supstituciju za moć koja nedostaje. Pinterovi protagonisti opsednuti su pomodnim načinom življenja i konformizmom. Oni teže ka posedovanju i potrošnji i prate tekuće trendove nametnute od strane društva kroz koje komuniciraju lične tržišne vrednosti i društvene relevantnosti. Hirst (*Ničija zemlja*) dobro je odeven i okružen je luksuzom: „Hirst se nalazi uz kabinet i naliva viski. Pedantno je odeven. Sportski sako. Dobro krojene pantalone.“<sup>101</sup> Modne tokove prati i Leni (*Povratak*) koji je uspešan u svetu sitnog kriminala i svoja prigodna primanja troši na odeću i automobile. On se identifikuje sa realističnom slikom neostvarenog savremenog čoveka koji prati tokove popularne potrošačke kulture koja njegovu poziciju u društvu čini fragilnom. Leni nosi kvalitetna odela, vozi društveno poželjan automobil, razvija dominantan odnos prema ženama, a sve to predstavlja njegovu referencu u očima drugih:

„Automobil, na primer, služi kao glavno sredstvo samoizražavanja Vest-enderu-kao što to čini mnogim drugim pripadnicima američke radničke klase: on odražava njegovu snagu i njegov ukus. Kada čovek poseduje novac-i slobodu da ga troši-on će kupiti najmoćniji automobil koji može sebi priuštiti, i ukrasiće ga sa što više ukrasa. Veličina automobila i snaga motora odražavaju njegovu čvrstinu; ukrasi, pažljivo odabrana glazura i hrom, predstavljaju lični odraz koji pokazuje vršnjačkoj grupi.“<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, str. 16.

„Stanley: Yes. I am considering a job at the moment.

Meg: You're not.

Stanley: A good one, too. A night club. In Berlin.

Meg: Berlin?”

Stanley: Berlin. A night club. Playing the piano. A fabulous salary. And all found.”

<sup>101</sup> Pinter, *Pet drama*, 139..

<sup>102</sup> John Fiske, *Reading the Popular* (New York: Routledge, 2011), 23.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “The automobile, for example, serves as an important mode of self-expression to the male West-Ender-as it does to many other working-class Americans; it displays his strength and his taste. When the man has the money-and the freedom to spend it-he thus will buy the most powerful automobile he can afford, and will decorate it with as many accessories as possible. The size of the car and the power of its motor express his

Slično Leniju, Mik takođe prati popularne modne trendove konzumerističkog kapitalizma. Mik je kulturno i društveno integrisani član društva koji ličnu vrednost sagledava kroz matrijalne predmete. Svoj kredibilitet, svoju snagu, svoj položaj u društvu i bitnost istog on poistovećuje sa posedovanjem: „Mik: Ja sam poslovan čovek, trgovac. Imam teretnjak, znaš.“<sup>103</sup>

Međutim, vladajuće sile se ne zaustavljaju samo na posedovanju. Fisk primećuje da „najznačajniji proizvod industrije kulture jeste publika pretvorena u robu koja se prodaje oglašivačima.“<sup>104</sup> Na dnevnom nivou, putem različitih strategija i popularnih medija i sadržaja formira se svest pojedinca utičući na njegov sveukupan životni ukus i stil, što se ogleda u Mikovoj ideji o uređenju stana:

„Mik: Venecijanske zavese po prozorima, pod u kvadratnim kockama, čupava lanena prostirka preko, sto presvučen u furnir od afromozijske tikovine, bife s mat crnim ladicama, izvijene stolice s presvučenim sedištima, naslonjače u tvidu, divan od bukovine sa sedištem od morske trave, sto za kafu sa presvlakom otpornom prema toploti, zidovi u pločicama. Tako. Zatim spavaća soba. Šta je spavaća soba? To je odmor, to je povlačenje u tišinu. Mesto u kome moraš naći i jedno i drugo. Zato će dekoracija biti mirna. Svetlo, funkcionalno. Nameštaj... mahagoni i ružino drvo. Tamni, plavi tepih, plave i bele mat zavese, beli krevetski prekrivač išaran plavim ružama, toaletni stočić sa visokom policom za lampu od bele rafije.... to ne bi bio stan, to bi bila palata!“<sup>105</sup>

Postavka sobe koja pripada Hirstu (*Ničija zemlja*), takođe odiše udobnošću savremenih potraživanja. Ona je ispunjena materijalno-funkcionalnim predmetima koji komuniciraju svoja značenja na različitim nivoima:

„Prostrana soba u jednoj kući u severozapadnom Londonu. Dobro nameštena, ali ne pretrpana. Čvrst i udoban naslonjač, ravna naslona, gde sedi Hirst. Jedan zid pokriven je policama za knjige, na kojima raznovrsni porcelanski predmeti služe kao podupirači za knjige, uključivši i dve velike šolje. Teški zastori prekrivaju prozo. Središnje obeležje sobi daje antikni kabinet, s maramornom plohom, medenom ogradom i otvorenim policama gde stoji mnogo raznovrsnih boca: jaka pića, aperitivi, pivo itd.“<sup>106</sup>

Popularna kultura stanovanja povezuje određene predmete, koji predstavljaju ekvivalent zadovoljstvu i užitku, sa sveukupnom i pojedinačnom predstavom o ličnim težnjama. Dok pojedinac smatra da je, kako to Fisk formuliše, slobodan da bude ono što jeste, dominantne sile elitizuju i reklamiraju određene sadržaje i određenu robu, njen oblik i karakteristike, ističući njihovu vrednost sve dok one ne postanu deo pojedinačne svesti i

---

toughness; the accessories, the carefully preserved finish, and chrome are an extension of the self he displays to the peer group.“

<sup>103</sup> Pinter, *Pet drama*, 129.

<sup>104</sup> Džon Fisk, *Popularna kultura* (Beograd: Clio, 2001), 35.

<sup>105</sup> Pinter, *Pet drama*, 138.

<sup>106</sup> *Ibid.*, str 239.

pojedince učine dobrim poslušnikom vladajućeg sistema. U procesu oblikovanja svesti, pojedinačna svest slabi u toj meri da ukoliko pojedinac nema vlasništvo ni nad čim, on ima osećaj da nema vlasništvo ni nad sopstvenim životom. U savremenom potrošačkom, konzumerističkom društvu roba predstavlja moć, roba predstavlja život. Dejvis (*Nastojnik*), pošto nema ništa u svom vlasništvu, on nema ni životni smisao bez istog, te par cipela doživljava kao rešenje svoje životne situacije: „Dejvis: Poslužiće do Sidkapa, sutra. Ako mi pođe za rukom da odem, izvući ću se iz škripca.”<sup>107</sup>

Pinterovi protagonisti odražavaju usaglašeni nesklad savremenog društva formiranog pod uticajem industrija kulturnog oblikovanja svesti rukovođenih težnjom za kontrolom, počevši od finansijske kontrole. Rut (*Povratak*) kroz svoj nedefinisan karakter u pregovorima u vezi sa svojim ostankom u Engleskoj pokazuje tendenciju da sopstvenim radom materijalno podržava svoju egzistenciju, bez obzira na vrstu rada o kome je reč, i time podvalči marksističko shvatanje rada kao filozofskog pojma, odnosno da čovek kroz rad ostvaruje svoju ljudskost. S druge strane, moderno kapitalističko društvo podržavajući konzumerizam koji objašnjava Lipovetski stvarajući veliki broj tržišnih ponuda, umnožava i želje savremenog čoveka i podstiče njegovu težnju ka udobnosti i hedonizmu, pa tako i Rut prednost daje materijalnom, potrošačkom svetu telesnog i luksuznog u kome vladaju nejasni odnosi posedovanja kao lične identifikacije i društvene potvrde. Rut svoju dominantnost, kao i bitnost lične pozicije određuje materijalnim dobrima:

„Rut: Koliko soba bi imao taj stan?

Leni: Ne mnogo.

Rut: Najmanje tri, i kupatilo.

Leni: Šta će Vam tri sobe i kupatilo?

Maks: Treba joj kupatilo.

Leni: A tri sobe - ne.

Pauza.

Rut: Trebaće mi, zaista.

Leni: Dve je dovoljno.

Rut: Ne, nije. (Pauza) Potrebna mi je soba za oblačenje, za dnevni boravak i za spavanje.

Leni: U redu. Naći ćemo vam stan. Tri sobe i kupatilo.

: A ostali uslovi?

Leni: Potpun komfor.

Rut: Meni treba strašno mnogo. Inače neću biti zadovoljna.

Leni: Imaćete sve.”<sup>108</sup>

Rut zadovoljenje nalazi u povlašćenom položaju izbora dok pokušava da se pronade u svetu promenljivih identiteta gde se ljudi procenjuju na osnovu onoga što poseduju, gde sami sebe vrednuju na osnovu istog, prihvatajući vrednosti okruženja nametnute popularnom ekonomskom kulturom.

---

<sup>107</sup> Pinter, *Pet drama*, 142.

<sup>108</sup> *Ibid.*, str. 199.

Pinterovi junaci teže sticanju dobara, po mogućstvu pravog bogatstva koje će im omogućiti udoban život, u svom uverenju oslanjajući se na ideju kapitalističkog potrošačkog društva da je obilje ekvivalent sreći. U drami *Proslava* jede se u najskupljem restoranu u Londonu, sve odiše luksuzom, kupovina i potrošnja pružaju osećaj kontrole nad sopstvenim životom, piju se skupocena vina: Met pogleda etiketu na boci. Met: „Najbolje od najboljeg.“<sup>109</sup>, novac se razbacuje: „Lambert: Dovedem je u najbolji restoran u gradu-potrošim bogatstvo-a ona nije impresionirana.“<sup>110</sup>. Konzumerizam postaje merilo životnih vrednosti, oznaka za emocije i ljubav. Stoga i Suki ljubav svoga supruga vrednuje sredstvima koje ulaže u nju: „Suki: Slušaj. Verujem ti. Iskreno ti verujem. Ne, stvarno, iskreno. Sigurna sam da oni veruju u tebe. I imaju pravo da veruju u tebe. Mislim, slušaj. Želim da budeš bogat, veruj mi, želim da budeš bogat tako da možeš da mi kupiš kuće i gaćice i ja ću tada znati da me ti stvarno voliš.“<sup>111</sup> Lambert i Met komentarišu Džuli i njenu ljubav ka novim automobilima i mekim kožnim sedištima sa potpunim razumevanjem savremenog potrošača koji u istom pronalazi sopstvenu bitnost.

U smislu u kome Fisk objašnjava da ljudi koji koriste robu koju kapitalizam proizvodi osnažuju isti, tako i Pinterovi protagonisti žive kapitalizam i potvrđuju ga. Pinterovi protagonisti u svetu konzumerizma robu koju kupuju koriste za prenošenje društvenih značenja više nego za izražavanje ličnih emocija i pokrivaju sveukupan niz potrošnje od skupocenih artikala i raskošnih restorana do polovne robe oglašene putem štampe. Neki od protagonista željni dokazivanja i potvrde, teže skupocenijoj robi, dok se drugi zadovoljavaju jeftinijim sadržajima, koje svejedno gomilaju da bi se osetili sigurno u svom posedovanju. Maks i Sem (*Povratak*) su kulturno neodređeni, okrenuti prošlosti, fiktivno naglašene uspešnosti, kao rešenju svih sadašnjih i budućih problema, što se vidi u Maksovom obraćanju Leniju:

„Maks: U novinama je neka reklama, flannelske potkošulje u pola cene. Bojni višak. (Pauza). Baš mi treba nekoliko. (Pauza). Što mi se puši! Daj mi jednu. (Pauza) Vidi kakvo ja đubre imam. Starim, na časnu reč. A kakav sam nekad bio-sila. Ne veruješ? Od tebe sam bio dva puta jači. Ni sad ja nisam za bacanje. Pitaj svog čika Sema kakav sam bio.“<sup>112</sup>

Iako predstavljaju neprikosnoveni deo društva, Maks i Sem su, u stvari, marginalni, odbačeni i ozlojeđeni pripadnici konzumerističke kapitalističke kulture, u kojoj pokušavaju da prate tekuće trendove kojima teže, dok se istovremeno osećaju podređenim, formirajući

---

<sup>109</sup> Pinter, *Celebration*, 61.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “Matt looks at the label on the bottle. Matt: The best of the best.”

<sup>110</sup> *Ibid.*, str 18.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “Lambert: I bring her to the best caff in town-spending a fortune-and she’s not impressed.”

<sup>111</sup> *Ibid.*, str. 6.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “Listen. I believe you. Honestly, I do. No really, honestly. I’m sure they believe in you. And they’re right to believe in you. I mean, listen, I want you to be rich, believe me, I want you to be rich so that you can buy me houses and panties and I’ll know that you really love me.”

<sup>112</sup> Pinter, *Pet drama*, 156.

potporu društvenoj piramidi bitnosti. Sem mirno prihvata svoje mesto u društvu u kome mu jedino zadovoljstvo pruža osećaj da vozi skupocen automobil, kojeg postavlja iznad sebe:

„Sem: zato što sam, prvo, najbolji voač, i drugo, što znam svoje mesto. (Pauza). Vidiš, nikada se ne namećem ljudima. Ljudi zauzeti krupnim poslovima, poslovni ljudi, ne vole da vozač sve vreme brblja. Kad se zavale u sedište, hoće mir i tišinu. Na kraju krajeva, voze se jednim 'Hamber super snajpom' i mogu to sebi da dozvole.“<sup>113</sup>

Svoje mesto u društvu i u piramidi bitnosti znaju i ostali Pinterovi protagonosti, pa tako Mik, trgovac, kuje planove da od svog stana napravi funkcionalnu i modernu palatu, dok Eston, koji se nalazi na nižem stepenu piramide, kupuje figuricu Bude kako bi ukrasio svoju oronulu šupu.

„Davies: Šta je ovo?

Eston: To je Buda.

Dejvis: Ma hajde.

Eston: Jeste. I vrlo ga volim. Našao sam ga u... jednoj radnji. Meni je mnogo lep. Ne znam zašto. Šta misliš o tim Budama?

Dejvis: Slušaj, pa Bude su... sasvim u redu, je li?

Eston: Naravno, bilo mi je drago kad sam došao do ovog. Lepo je napravljen.“<sup>114</sup>

Estetski aspekt sadržan u Estonovom sagledavanju figure Bude kao lepe, daje figuri dekorativnu dimenziju, zanemarujući njeno originalno simboličko značenje, što je odlika savremene masovne proizvodnje. Buda je popularizovan i pretočen u industrijsku repliku, odvojen od religiozne i filozofske prirode, postajući jedan od mnogih ukrašavajućih elementa potrošačkog društva, deo savremenog estetskog fantazma. Figura Bude koju kupuje Eston potvrđuje njegovu tržišnu relevantnost koja mu pruža mogućnost da donekle sam donosi odluke. Dejvis, iako tržišno nekredibilan, prvom prilikom kada dobije robu, odnosno cipele, dobije i želju da u odnosu na njih odredi vrednost sopstvenog suda i iskaže lični ukus:

„Dejvis: Nisu rđave. Jake su, da. Odgovaraju. Nisu rđave. Koža jaka, je li? Vrlo jaka. Jednom je neki tip pokušao da mi utrapi od kozje kože. Nisam mogao da ih nosim. Ovo je drugo. Kozina se lomi, previja, za pet minuta te upropasti. Neće da omekša. Da. Dobra cipela.

Eston: Pa lepo.

Dejvis: U stvari, nisu taman.

Eston: A?

Dejvis: Nisu, moje stopalo je šire.

Eston: Mmm

Dejvis: Vidiš kako su šiljate.

Eston: Eee

---

<sup>113</sup> Pinter, *Pet drama*, 159.

<sup>114</sup> *Ibid.*, str. 103.

Dejvis: Ubogaljile bi me za nedelju dana. Mislim, ove moje nisu dobre, ali su taman. Ne vrede bogzna šta, ali ne žuljaju. U svakom slučaju, hvala gospodine."<sup>115</sup>

Dejvis je osnažen mogućnošću da bira i donese odluku koja zavisi samo od njega i kroz tu odluku on bira da odbaci ono što mu sistem nudi, odnosno da pokaže svoju građansku neposlušnost. U trenutku neprihvatanja robe koja mu se nudi on stvara svoj prostor, svoje aktivno mesto gerilskog otpora na kome postoji kao kredibilan čovek, verifikovan, potvrđen.

Žan Bodrijard (*Jean Baudrillard*) u svojim prvim delima *Sistem objekata* (1968) i *Potrošačko društvo* (1970) pruža uvid u višeznačenjske aspekte popularnog potrošačkog trenda koji se razvija u periodu nakon Drugog svetskog rata. Spajajući marksističku kritiku kapitalističkog društva sa studijama potrošnje, Bodrijard upotpunjava klasičnu marksističku kritiku političke ekonomije semiološkim teorijama, odnosno ukazuje da je roba postala toliko apstraktna da je ekonomiju pretvorila u sistem znakova. U postmodernom društvu pojedinac ostaje neispunjen, prazan, zato što hiper potrošnja ne može da zadovolji njegove potrebe. Ono što pojedinac pokušava da zadovolji jeste u stvari ono što on misli da on želi, ali to što on želi nije stvarno, nije suštinski njegovo, već je artificijelni proizvod populističke kulture usled čega pojedinac ne kupuje ono što mu stvarno treba, već ono što mu društveni kod nalaže da kupi. U navedenom smislu roba koju koriste Pinterovi protagonisti, a koja do njih dolazi putem različitih popularnih sadržaja, popularizuje njihovu želju da se uklope u kapitalističko konzumerističko društvo, odnosno da kroz istu istaknu svoj lični stil, status i identitet, ma koliko to isticanje u sebi nosilo zamaskirane dimenzije oblikovanja koje nameću vladajuće sile, zatvarajući začarani krug sticanja kapitala, a koji počinje i završava se silama dominacije: nalog koji daju dominantne sile za proizvodnjom određenih sadržaja-proizvođač-proizvodnja-potrošač koji troši novac-kapital koji stiču dominantne sile.

---

<sup>115</sup> Pinter, *Pet drama*, 24.

## 4.2. Pinterovi dramski likovi u hegemonističkom društvenom okruženju i uspostavljanju kontrole, dominacije i moći

Hegemonističko društvo, koje podržava moć određenih vladajućih sila, a koje počiva na vlastitom kapitalu i neprekidnom uvećanju istog, teži da utemelji svetski sistem finansijske kontrole koji bi omogućio ostvarivanje dominacije kako nad pojedinačnim državama, tako i nad svetskom ekonomijom u celini. Dominantne strukture moći, kako bi učvrstile vlast i ostvarile ličnu dobit imaju potrebu da utvrde svekoliku kontrolu nad politikom, sudovima, ekonomijom, obrazovnim institucijama, kulturom, hranom, vodom, prirodnim izvorima. Marks i Engels ističu da klasa koja upravlja materijalnom proizvodnjom, takođe upravlja i stvaranjem smisla, što utemeljuje njenu kontrolu i dominaciju. Socijalna kontrola obuhvata procese koji usmeravaju ponašanje pojedinaca ili grupa u cilju ostvarivanja konformizma i saglasnosti sa pravilima određenog društva. Pinterov protagonist Mik (*Nastojnik*) odražava uspeh i intergitet u popularnoj potrošačkoj kulturi, u kojoj posedovanje predstavlja glavni agens socijalne kontrole. On kontroliše živote Estona i Dejvisa, baš kao što savremeno društvo kontroliše svoje članove u smislu u kojem ga Fuko poistovećuje sa zatvorom. Fisk objašnjava da Fuko zastupa stav da su mehanizmi moći i prisile moderne demokratije jednaki hijerarhijski uređenom zatvorskom prostoru devetnaestog veka gde su zatvorenici pod neprekidnim nadzorom i disciplinom kako bi se preobrtili u ono što moć, dakle, društvo nalaže. Poput Goldberga i MekKena (*Rođendan*), koji lobotomisanom Stenliju ispiraju mozak snovima o raskošnom životu u izobilju, skupocnim restoranima, o jahtama i ložama, i Mik pokušava da uvede Dejvisa, koji ne poseduje nikakav materijalni ili kulturni sadržaj, niti svest o istom, čoveka skitnicu, u svet uvažnosti, verifikovanosti i posedovanja. On mu objašnjava društvene distinkcije i pravila kojih treba da se pridržava nudeći mu izobilje, stanovanje, radnu sobu i dugoročan ugovor.<sup>116</sup> Međutim, ukoliko se Dejvis pobuni protiv gore navedenog sistema, onda se svi ti mehanizmi moći, paradoksalno, ujedinjuju protiv njega, pri čemu je Dejvisov društveni i egzistencijalni status isključivo u Mikovim rukama. Poput Dejvisa, kojeg u kuću uvodi Eston, tako i Spunera (*Ničija zemlja*), u kuću dovodi Hirst, vlasnik kuće, nakon čega Supner razvija ideju o ostanku u istoj, odnosno zauzimanju teritorije. Ideja o uspostavljanju ličnog fizičkog i društvenog prostora u već postojećem sistemu izaziva rivalitet i konflikt sa Fosterom i Brigzom, dvojicom stanovnika pomenutog prostora, slugama. Borba za dominaciju ogleda se kroz lingvistički diskurs u kojem svi protagonisti pokušavaju da nadvladaju svoje rivale monolozima o prošlosti, pri čemu pokušavaju da stvore moćne lične identitete. Moć prelazi sa jednog protagoniste na drugog difuzno menjajući oblik i uticaj, dok konačno ne nađe svoje mesto.

Na širem nivou, uspostavljanje kontrole nad stanovništvom jedne države vrši se putem propisanih normi i zakona, ali i svakodnevno preko različitih kulturnih sadržaja poput knjiga, novina i časopisa, fotografija, filma, radija, televizije i socijalnih medija modernog društva. Skoro svako zavisi od informacija i komunikacije kako bi realizovao dnevne aktivnosti kao što su posao, obrazovanje, slobodne aktivnosti i sve što sačinjava život. Fisk tvrdi da po diktatu ekonomskih potreba industrije kulture proizvod mora da sadrži ono što je zajedničko što

---

<sup>116</sup> Pinter, *Pet drama*, 120.



većem broju ljudi, a to je vladajuća ideologija, pa stoga svaka kulturna roba oličava disciplinujući i hegemonistički aparat moći.

Savremeni čovek dan započinje proverom poruka i obaveštenja, čitanjem novina, slušanjem radija ili gledanjem televizije radi dobijanja informacija na osnovu kojih formira mišljenje i donosi dalje odluke. U tom smislu Pinterovi protagonisti Pit i Meg (*Rođendanska zabava*), kao deo savremenog društva, dan započinju popularnom hranom i čitanjem novina:

“Meg: Spremila sam ti pahuljice. (Izgubi se i ponovo se pojavi.) Evo ti pahuljice. (On ustane i uzima od nje tanjir. Seda za sto, razvije novine i počne da jede. Meg ulazi iz kuhinje.) Jesu dobre?

Pit: Vrlo dobre.

Meg: Pretpostavljala sam da su dobre. (Seda za sto.) Imaš novine?

Pit: Da.

Meg: Jel ima nešto?

Pit: Pa tako.

Meg: Šta ima?

Pit: Ništa naročito.

Meg: Juče si mi čitao neke zanimljive stvari.

Pit: Da, ali ove novine još nisam pročitao.

Meg: Hoćeš mi reći kad naiđeš na nešto dobro?

Pit: Da.”<sup>117</sup>

Vrednosti koje čovek gaji, ono u šta veruje i odluke koje donosi zasnivaju se na njegovim pretpostavkama, iskustvu, obrazovanju i činjenicama. Čovek se oslanja na medije u vezi sa trenutnim zbivanjima i sa činjenicama o tome šta je važno i na šta treba obratiti pažnju, čime mediji dobijaju veliku moć kontrole nad poimanjem stvarnosti i sveukupnim delovanjem kako pojedinca, tako i čitavog društva. Da bi se kontrolisalo moderno društvo neophodno je zadržati privid slobode, pri čemu sloboda ipak nije samo puka iluzija. Članovi društva mogu govoriti ili raditi šta žele u okviru datih parametara kojih mnogi nisu ni svesni. Dominantne strukture uspostavljaju kontrolu neprimetno i postepeno, stvarajući osećaj članovima društva da misle i rade ono što sami žele.

Pinterovi junaci Ben i Gas (*Kuhinjski lift*), nalaze se u napuštenoj zgradi, o kojoj ne znaju ništa, u podrumu o kome znaju još manje, a ponajmanje znaju ko će sledeći otvoriti vrata. U skladu sa situacijom u kojoj su se našli a o kojoj nemaju skoro nimalo podataka, oni čitaju novine i informišu se o prvo o potpuno nepoznatom čoveku, a potom o devojčici koja je ubila mačku:

„Ben (udarajući papirom). Kau!

Gus: Šta je bilo?

Ben: Dete od osam godina ubilo mačku!

Gus: Ma daaaj!.

---

<sup>117</sup> Pinter, *Pet drama*, 27.

Ben: To je činjenica. Šta s tim, a? Dete od osam godina ubilo mačku!  
 Gus: Kako je to uradio?  
 Ben: Bila je to devojčica.  
 Gus: Kako je to uradila?  
 Ben: Ona - On uzima novine i proučava ih. Ne kaže.  
 Gus: Zašto?  
 Ben: Sačekaj minut. Samo piše – Njen brat, star jedanaest godina, posmatrao je incident iz skladišta alata.  
 Gus: Nastavi!  
 Ben: To je prokleta smešno.  
 Pauza.  
 Gus: Kladim se da je to on uradio.  
 Ben: Ko?  
 Gus: Brat.  
 Ben: Mislim da si u pravu.  
 Pauza.  
 (Sklopi novine.) Šta s tim, a? Klinac od jedanaest godina ubio mačku i okrivio svoju mlađu sestru od osam godina!"<sup>118</sup>

Ovim novinskim člankom, odnosno kulturnom građom koju nude novine kao instrument popularnih medija, a potom je protagonisti tumače i daju joj vlastita značenja. Pinter uvodi temu rodnih predrasuda, uverenja i hijerarhiju moći. Ben i Gas zaključuju da devojčica nije mogla da ubije mačku, već da je to uradio njen stariji brat i okrivio je za ubistvo mačke, čime

---

<sup>118</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 115.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original:

Ben: (slamming his paper down). Kaw!

Gus: What's that?

Ben: A child of eight killed a cat!

Gus: Get away.

Ben: It's a fact. What about that, eh? A child of eight killing a cat!

Gus: How did he do it?

Ben: It was a girl.

Gus: How did she do it?

Ben: She –

He picks up the paper and studies it.

It doesn't say.

Gus: Why not?

Ben: Wait a minute. It just says – Her brother, aged eleven, viewed the incident from the toolshed.

Gus: Go on!

Ben: That's bloody ridiculous.

Pause.

Gus: I bet he did it

Ben: Who?

Gus: The brother.

Ben: I think you're right.

Pause.

(Slamming down the paper.) What about that, eh? A kid of eleven killing a cat and blaming it on his little sister of eight!.

iskazuju svoje predrasude u vezi sa polovima i verovanje u tradicionalnu hijerarhiju koja muškarca pokazuje kao agresivnog i snažnog alfa mužjaka, a ženu kao nežnu i krhku, ne baš sposobnu za poduzimanjem neke akcije. Takođe, izražavajući sumnju u ono ono što piše u novinama, Ben i Gas, u stvari, vrše gerilsku pobunu protiv hijerarhije moći, kontrole i uticaja, koje doživljavaju kako u svom poslu tako i kao pripadnici srednje klase. Džon Fisk naglašava da je popularno određeno silama dominacije u smislu da se stvara kao reakcija na iste. Takođe ističe da upravo takvi svakodnevni poduhvati, kao što je neprihvatanje ponuđenog sadržaja predstavlja male iskorke gerilskog ratovanja, napade i povlačenje, odnosno zauzimanje prostora koji privremeno kontrolišu slabi, i time pomeraju granice popularne kulture, ali i sistema u celini.

Borba za dominaciju prenosi se i na mikrosvet dvojice protagonista i razvija potčinjavajući odnos mikrokontrole u kome prednost ima Ben koji koristi svoju intelektualnu nadmoć, Gasovu konfuziju i jednostavnost, i sebi dodeljuje ulogu zapovednika:

Ben: Šta je to?

Gus: Ne znam.

Ben: Odakle je došlo?

Gus: Ispod vrata.

Ben: Pa, šta je to?

Gus: Ne znam.

Oni zure u to.

Ben: Pokupi to.

Gus: Kako to misliš?

Ben: Pokupi to!

Gus se polako kreće ka tome, savija se i podiže ga.

Šta je to?

Gus: Koverta.

Ben: Ima li šta na njemu?

Gus: Ne.

Ben: Da li je zapečaćena?

Gus: Da.

Ben: Otvori ga.

Gus: Šta?

Ben: Otvori ga!<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 123.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original:

“Ben: What’s that?

Gus: I don’t know.

Ben: Where did it come from?

Gus: Under the door.

Ben: Well, what is it?

Gus: I don’t know.

They stare at it.

Ben: Pick it up.

Bez obzira na Benovu superiornost, kojom se on uzdiže iznad Gasa dajući mu ulogu instrumenta za izvršenje ličnih želja, baš kao što to društvo njima čini, njih dvojica razgovaraju o nečemu što im ne daje nikakav odgovor na situaciju u kojoj su se našli, a pri tom oni ni ne postavljaju pitanja o istoj. Ono što im se dešava prihvataju mirno, vojnički poslušno i čekaju dalja naređenja.

Džon Fisk objašnjava da je moć, borba za dominacijom, odnosno borba protiv iste, integralni deo popularne kulture: "ona uvek nosi u sebi tragove neprestane borbe između dominacije i podređenosti, između moći i različitih oblika otpora ili izbegavanja moći, između vojne strategije i gerilske taktike."<sup>120</sup> Vladajuća ideologija konstantno nastoji da nametne svoje stavove, norme, način ponašanja i delovanja, način shvatanja života i životnih vrednosti, u cilju stvaranja poslušnih atomizovanih pojedinaca, koji svojim bezrezervnim prihvatanjem ponuđenih sadržaja postaju bitan činilac stvaranja kapitala vladajućih sila. U suočavanju sa moći koju ostvaruju sile dominacije popularna kultura razvija taktike kojima istu suzbija ili izbegava. Krajnji ishod otpora nametnutoj ideologiji, koji počinje svakodnevnim pojedinačnim aktima a prerasta u globalno delovanje, jesu strukturne promene sistema.

Moć, a samim tim i otpor ka istoj, kako ističe Zimel, može se sagledati kroz tri osnovna tipa dominacije: dominacija jednog lica, dominacija grupe od nekoliko lica i potčinjavanje bezličnom, objektivnom načelu. Pinterovi protagonisti borbe za dominacijom vode na sva tri navedena nivoa i u više kompleksnih dimenzija.

Pinterovi protagonisti Gas i Ben primaju naređenja od nepoznate osobe koja do njih stižu putem kuhinjskog lifta sa sprata iznad, i samim tim oni se, u doslovnom smislu, potčinjavaju bezličnom dominantnom načelu. Pinter ukazuje na njihove sličnosti, ali i razlike. Obojica su slično obučeni što pokazuje da pripadaju sličnoj društvenoj klasi i da se bave sličnim poslom, ali za razliku od Gasa koji se bavi jednostavnim manuelnim stvarima, Ben svoju inteligenciju iskazuje kroz intelektualne aktivnosti, poput čitanja novina. Obojica iščekuju uljeza koji će otvoriti vrata koja vode u podrum, odnosno-njihov svet. Atmosfera napetosti, pretnje i neizvesnosti odražava strah od spoljnog sveta koji ne razumeju. Oni izvršavaju uputstva koja im nisu jasna, od strane organizacije koja im je nevidljiva, praveći paralelu sa modernim zbunjenim i uplašenim čovekom koji sprovodi u delo uputstva vladajuće ideologije. Navedeni uslovi ih čine razdražljivim i svoju nesigurnost, osećaj krivice i neizvesnosti usmeravaju jedan

---

Gus: What do you mean?

Ben: Pick it up!

Gus slowly moves towards it, bends and picks it up.

What is it?

Gus: An envelope.

Ben: Is there anything on it?

Gus: No.

Ben: Is it sealed?

Gus: Yes.

Ben: Open it.

Gus: What?"

Ben: Open it!"

<sup>120</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 28.

ka drugom i upuštaju se u konfrontaciju egzekutora i žrtve, baš kao što su i sami žrtve makrokontrole hegemonističkog društva koje ih okružuje. Goldberg i MekKen (*Rođendanaska zabava*) predstavljaju višedimenzionalne metafore, a jedna od njih mogla bi se tumačiti kroz prizmu predstavnika makrokontrole vladajućih sila. Goldberg poslovan čovek, moguće jevrejskog porekla, i MekKen, mogući irski terorista, dolaze od nekuda, prati ih nemir i strepnja i sa sobom odvođe Stenlija negde. Njihova moć je neumitna, nezaustavljiva i od njih se ne može sakriti.

Pinterove drame, koristeći kompleksne asocijacije i aluzije, ukazuju na kulturološki lavirint moći izgrađen od strane vladajućih sila, a koji se proteže od najniže društvene lestvice do samoga vrha. Međutim moć se ne proteže samo od vladajućih sila ka potčinjenim članovima društva, ne obuhvata samo makrokontrolu grupa ili društvenih formacija, ona takođe, u smislu koji zastupa Fuko (*Foucault*), odnosi se na način na koji se sprovodi dominacija da bi se zadržala moć, to jest ona podrazumeva odnos između dve individue, u kome jedna individua ima moć da usmeri ponašanje druge individue. Takva vrsta odnosa mikro moći između različitih individua odražava prihvatanje ili odbacivanje kontrole druge strane pri čemu se formira složena relacija međuljudskih odnosa moći u kojem se uloge menjaju, u kojem se moć može prihvatiti ili izbeći, u kojem moć predstavlja više od dominacije, predstavlja promenjive odnose.

Meg i Stenli (*Rođendanska zabava*) naizmenično menjaju ulogu dominacije i potčinjenosti. Kada Stenli zatraži čaj, Meg od njega zahteva:

“Meg: Hoćeš malo čaja? (Stenli čita novine.) Reci molim.

Stenli: Molim.

Meg: Prvo reci izvini.

Stenli: Prvo izvini.

Meg: Ne, samo izvini.

Stenli: Samo izvini.”<sup>121</sup>

Stenlijevo ismevanje sugerise njegovu pobedu, dok Meg svojim koketiranjem sa Stenlijem predstavlja pobunu protiv ustaljene slike supruge i domaćice koju nameće patrijarhalno društvo. Izlazeći iz okvira svog jednoličnog načina života, koji podrazumeva da bude poslušna, vredna, odgovorna i verna, Meg se suprotstavlja društvenim i kulturnim silama i stvara sopstvena značenja i interese.

Naizmenična borba za sticanje moći između muških i ženskih protagonista potvrđuje popularnu kulturu uvreženih shvatanja i verovanja kao poprište borbe između polova. Dok razmenjuju priče u najskupljem i najraskošnijem restoranu u Londonu u drami *Proslava*, Pinterovi protagonisti vode verbalne bitke u borbi za sticanjem superiornosti i priznanja, u suptilnoj borbi za moć koja reflektuje i prikriveno i vidljivo neprijateljstvo:

---

<sup>121</sup> Pinter, *Pet drama*, 33.

“Lambert: Voleo bih da podignem čašu. Zamolio bih vas da i vi podignete svoje čaše u čast moje žene.

Džuli: Dirnuta sam ovim gestom, iskreno. Mislim, moram da kažem...

Lambert: Podigni svoju prokletu čašu i umukni!

Džuli: Ali dragi, to je gola agresija! On obično ne istupa sa golom agresijom. On je obično prikrije u neke medene reči. Šta to znači, šećeru? Prehladio je nos, eto šta je!”<sup>122</sup>

Agresija u verbalnom ili fizičkom smislu jedna je od karakteristika Pinterovih protagonista predstavljajući aspekt nasilnog uređenja sveta koji ih okružuje a koji ne razumeju i koji njima vlada tako što ih drži u nevidljivim okovima ideologije moćnih. S druge strane, agresiju podržavaju i predstavnici sila dominacije koju sprovode u odnosu na potčinjene i slabe. Leni (*Povratak*) je nasilnik i podvođač doterane spoljašnosti. U biti slab, on svoju lingvističku agresiju usmerava ka svom ocu Maksu u želji da poništi njegov kredibilitet i uspostavi ličnu dominaciju i kontrolu nad celokupnom porodicom. Leni fizički aspekt agresije koja ga ispunjava artikuliše kroz fizičke obračune u kojima prebija žrtve, odnosno žene. Međutim on gubi dominantnu poziciju u verbalnoj borbi sa Rut koja koristi svoju ženskost kao krajnje opasno oružje ženskog pola:

“Leni: Mislim da ste dosta pili.

Rut: Ne, nisam.

Leni: Ja mislim da jeste.

Rut: A ja ne mislim, Leonarde.

Pauza.

Leni: Molim vas da me ne zovete tako.

Rut: Zašto?

Leni: Tako me je zvala majka. (Pauza.) Dajte mi tu čašu.

Rut: Ne dam.

Pauza.

Leni : Onda ću je ja uzeti.

Rut : Ako vi uzmete čašu...ja ću uzeti vas.”<sup>123</sup>

Rut na kraju drame zauzima vladajući položaj na čelu porodice pokorenih muških članova. Ona strategijom slabih, osvaja jednog po jednog predstavnika jakih, odnosno dominantnih, menjajući strukturu porodice, a samim tim i celokupnog društva. Nadmoć dobro osmišljene strateške igre potvrđuje i Džuli u drami *Proslava*.

“Lambert: Neka najbolji muškarac pobeđi!

Džuli: Žena uvek pobeđuje!”<sup>124</sup>

Pobednici u bobrama polova za moć nisu uvek žene u Pinterovim dramama. Pinterove junakinje odnose pobeđu, da bi je u nekoj drugoj prilici izgubile. Ema (*Izdaja*) u uvodnoj sceni sastaje se sa svojim bivšim partnerom Džerijem. Ona pokušava da evocira uspomene i probudi

---

<sup>122</sup> Pinter, *Celebration*, 42.

<sup>123</sup> Pinter, *Pet drama*, 172.

<sup>124</sup> *Ibid.*, str.62.

osećanje ljubavi, ali Džeri ostaje indifirentan, pretvarajući romantičnu postavku restorana u kojem su se našli u poprište borbe za dominaciju. U drami *Izdaja* borba za sticanjem moći vodi se na više nivoa, u muško ženskim odnosima, muško muškim odnosima, prijateljskim odnosima, bračnim, identifikacionim i pojedinačnim i opštim, pri čemu obuhvata sva sredstva, baš kao što čin izdaje se multiplikuje i ruši sve društvene norme i očekivanja. Borba za sticanje moći putem mikro i makro kontrole ne predstavlja ekvivalent doseganja istine. Upravo suprotno, ona teži prikrivanju činjenica stvarnosti i uspostavljanju lične autoritativne vlasti zamaskirane idejom o istini koja važi za sve, i koja se predstavlja kao jedina moguća.

## 5. Zadovoljstva i društvene formacije

### 5.1. Pinterovi dramski likovi u kulturi tela i zadovoljstva

Popularna kultura, u smislu u kome je objašnjava Fisk, javlja se kao reakcija pripadnika podređenih grupa na ideologiju vladajućih sila. Pripadnici potčinjenih grupa kreiraju popularnu kulturu tako što stvaraju sopstvena značenja kulturne robe koja im je ponuđena. Oni pronalaze različita zadovoljstva u konzumiranju i tumačenju date kulturne građe i time stvaraju sopstveni kulturni prostor koji je odvojen od onog koji nude sile dominacije. „Popularni tekstovi moraju da nude popularna značenja i zadovoljstva-popularna značenja konstruisana su iz odnosa između teksta i svakodnevnog života, a popularna zadovoljstva proističu iz proizvodnje tih značenja među ljudima, iz moći da se ona proizvode.“<sup>125</sup>

Kao što je ranije predočeno u ovom radu, popularna kultura se oslanja na Bartovu podelu zadovoljstava na: a) *jouissance*, koja obuhvata i Bahtinove karnevalske elemente oslobođanja (seksualnost, uživanje u jelu i piću), telesno je, agresivno, lično, evazivno i podrazumeva izbegavanje društvenog poretka - „ono se javlja u telu čitaoca u trenutku čitanja kada tekst i čitalac na erotski način izgube svoj identitet i postanu novo, trenutno stvoreno telo koje pripada njima i samo njima, koje prkosi značenju ili disciplini“<sup>126</sup>; i b) *plaisir*, koji jeste svakodnevno zadovoljstvo i podrazumeva priznanje i potvrdu društvenog identiteta u vidu prilagođavanja ili suprotstavljanja vladajućoj ideologiji. Fisk ističe da popularna zadovoljstva jesu zadovoljstva podređenih, i da obuhvataju *jouissance* zadovoljstva evazivnosti i vulgarnosti, kao i *plaisir* zadovoljstvo suprotstavljanja, dok ideološko prilagođavanje Fisk smatra da ne pripada popularnim zadovoljstvima već hegemonističkim.

U drami *Kuhinjski lift* Gas i Ben uživaju *plaisir* zadovoljstvo prilagođavanja vladajućoj ideologiji i svojim delovanjem pomažu i podržavaju njen opstanak. Oni sprovode u delo naložena naređenja, održavaju postojeći društveni poredak i na taj način nalaze vlastitu potvrdu u društvu. Istovremeno dolazi do izražaja i kontrola koja se vrši nad Gasom i Benom kao klasnim telom u vidu određivanja njihovog slobodnog vremena pomoću produktivnih, ali paternalističkih sredstava kontrolisanja zadovoljstava podređenih klasa. Kao što Fisk objašnjava, buržoazija je koristila sva moguća sredstva da ostvari kontrolu nad uslovima dokolice, istu kao onu koju je ostvarivala nad uslovima rada i da odredi značenja i ponašanje u vezi sa praznicima, kulturom i sportom. Ben, pored toga što mu radno vreme traje 24h, o čemu je ranije bilo reči, ima u izvesnoj meri kontrolu nad slobodnim vremenom i interesovanjima koja mu pomažu da bolje radi i bolje privređuje za svoje nadređene, dok, s druge strane, Gas nema nikakva interesovanja i biva okrivljen da svojom dokolicom predstavlja pretnju društvenom poretku:

„Ben: Znaš li koji je tvoj problem?

---

<sup>125</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 147.

<sup>126</sup> *Ibid.*, str. 62.



Gas: Koji?

Ben: Nemaš nikakva interesovanja.

Gas: Imam ja interesovanja.

Ben: Koja? Navedi jedno od tvojih interesovanja.

Pauza.

Gas: Imam ja interesovanja.

Ben: A pogledaj mene. Šta ja imam?

Gas: Ne znam. Šta?

Ben: Imam svoju obradu drveta. Imam svoje modele čamaca. Da li si me ikada video dokonog? Nikada ja nisam dokon. Znam kako da iskoristim svoje vreme, na najbolji mogući način.

Kada dođe poziv, spreman sam.“<sup>127</sup>

Sile dominacije kontrolu vrše ne samo strogo disciplinujućim merama, već utiču na unižavanje svesti podređenih o tome šta je ispravno, a šta nije, i kreiranju ubeđenja da nije sistem odgovoran za nemaštinu već oni sami, što, ističe Fisk, predstavlja primer ideološke strategije - okrivljavanje žrtve. Gas i Ben, vojnici sila dominacije, koji sprovode društvenu disciplinu, kao najvažnijeg činioca podrške vladajućoj ideologiji, i sami su podvrgnuti istoj. Pored mehanizovanog rada i slobodnog vremena, buržoazija je takođe pokušala da kolonizuje i oblast sporta. Određni sportovi imali su određene funkcije, ističe Fisk. Fudbal i boks pokazli su svoje pučke korene, oni su oblast sporta gde pored rekreacije dolazi i do oslobađanja od svih stega i normi ponašanja, što može dovesti do stvaranja nereda, a što predstavlja pretnju postojećem društvenom sistemu. S toga je srednja klasa nastojala da sportu nametne svoj etos, norme ponašanja i delovanja kako bi organizovano i kontrolisano mogla da utiče na formiranje karaktera mladih, i oformi poslušnu naciju. Fudbal je sa ulica gde ga je igrala podređena klasa, i gde predstavljala potencijalnu pretnju vladajućoj klasi, prebačen na uređene terene, gde se poštuju pravila postavljena od strane vladajuće ideologije, tim činom istoj omogućavajući sprovođenje kontrole i dominacije. Gas i Ben u razgovoru otkrivaju da su veliki ljubitelji fudbala i pravi predstavnici poslušnika pomenute ideologije:

„Gas: Eh, danas je petak, zar ne? Sutra će biti subota.

---

<sup>127</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 118.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Ben: You know what your trouble is?

Gus: What?

Ben: You haven't got any interests.

Gus: I've got interests.

Ben: What? Tell me one of your interests.

Pause.

Gus: I've got interests.

Ben: Look at me. What have I got?

Gus: I don't know. What?

Ben: I've got my woodwork. I've got my model boats. Have you ever seen me idle? I'm never idle. I know how to occupy my time, to its best advantage.

Then when a call comes, I'm ready.”

Ben: Šta s tim?

Gas:(uzbuđen). Mogli bismo da odemo i gledamo Vilu (*Villa*).

Ben: Igraju u gostima.

Gas: Ne, jel? Aaaaa! Kakva šteta.

Ben: U svakom slučaju, nemamo vremena. Moramo da se vratimo pravo nazad.

Gas. Pa, radili smo to u prošlosti, zar ne? Ostali bismo i gledali utakmicu, zar ne? Malo opuštanja.

Ben: Stvari su se zaoštrile, družo. Zaoštrile."<sup>128</sup>

Gas i Ben ispoljavaju *plaisir* zadovoljstvo u posedovanju, čišćenju i stalnom proveravanju oružja koje *plaisir* društvene norme označavaju kao simbol muškosti i snage, dok njihova agresivnost jeste odraz *jouissance* oslobađajućeg zadovoljstva.

U drami *Rođendanska zabava* Goldberg i MekKen slično Gasu i Benu ispoljavaju *plaisir* zadovoljstvo prilagođavanja nametnutim društvenim normama i predstavljaju produženu ruku vladajuće ideologije kojoj se ne može umaći. Njihovo zadovoljstvo je hegemonističko, potiče iz dominantne ideologije koja teži da se održi putem kontrole. Goldberg se obraća Stenliju u dugom ispitivanju koje ima za cilj da zbuni, dezorijentiše i lobotomira Stenlija: „ Ali imamo rešenje za tebe. Možemo da te sterilizujemo.“<sup>129</sup> Međutim, s druge strane, vulgarnosti koje izgovaraju Goldberg i Mekken poput- otpadak, kuga, kopile, i prepuštanje agresiji koju usmeravaju na Stenlija-„Probudi ga. Zabodi mu iglu u oko.“<sup>130</sup> , pripadaju *jouissance* zadovoljstvu gubljenja u delovanju i preterivanju, mada ne predstavljaju pretnju po društveni poredak jer pomenuti protagonisti jesu pripadnici istog. Pit takođe pripada *plaisir* prilagođavanju, ali on ne sprovodi disciplinujuće mere vladajuće ideologije. On poslušno prihvata društvo onakvo kakvo mu se nudi i prikazuje i prati puteve koje mu poredak zacrtava. On vodi život ispunjen rutinom i uklapa se u očekivano ponašanje.

Evazivno ponašanje, vid bekstva od društvenog sistema, izbegavanje društvene kontrole i normi koje su nosioci društvene kontrole propisali kao prihvatljive, uočava se kod Stenlija, koji se povlači u izolaciju primorskog pansiona. Njegovo odbijanje da bude deo društva u kome živi vladajuća ideologija tumači kao pretnju i subverziju, i odmah preduzima korake ka suzbijanju i kontroli takvog ponašanja. Stenli, takođe, pokazuje *jouissance*

---

<sup>128</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 121.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Gus: Eh, it’s Friday today, isn’t it? It’ll be Saturday tomorrow.

Ben: What about it?

Gus:(excited). We could go and watch the Villa.

Ben: They’re playing away.

Gus: No, are they? Caarr! What a pity.

Ben. Anyway, there’s no time. We’ve got to get straight back.

Gus: Well, we have done in the past, haven’t we? Stayed over and watched a game, haven’t we? For a bit of relaxation.

Ben: Things have tightened up, mate. They’ve tightened up.”

<sup>129</sup> Pinter, *Pet drama*, 62.

<sup>130</sup> *Ibid.*, str. 62

zadovoljstvo inverzije društvene discipline u svom flertovanju sa Meg, udatom ženom. Patrijarhalne norme ponašanja podrazumevaju da udata žena treba da bude okrenuta porodici i domaćinstvu, a Stenli nalazi zadovoljstvo u poluljubavnom odnosu sa Meg, pri čemu se prema njoj odnosi sa ljubavlju, prezirom i agresijom, ali i kao dete prema majci, pružajući otpor svemu što društvo od njega očekuje. S druge strane, Meg pokazuje *plaisir* zadovoljstvo suprotstavljanja, stvaranja drugačijeg značenja u odnosu na postojeće i usmerava svoje duhovno i telesno zanimanje na Stenlija. Ona svoju seksualnu energiju povezuje sa gostom svog pansiona i time ugrožava kredibilitet društvene discipline, a ukoliko društvena disciplina nema utemeljenje u narodu, onda se i društveni poredak i celokupan dominantni sistem dovodi u pitanje. Na rođendanskoj zabavi, izvrnuti svet *jouissance* popularnog zadovoljstava dolazi do izražaja. Pre svega upitno je da li je rođendan Stenliju ili nije, a potom se vulgarnost, telesnost, agresija i represija razvijaju do nivoa kulminacije.

Evazivno popularno zadovoljstvo izbegavanja i povlačenja ogleđa se u liku Estona u drami *Nastojnik*. Za razliku od Stenlija koji se povlači u cilju izbegavanja sila društvene discipline, da ga iste ne bi apsorbovale i lobotomisale, Eston je već prošao kroz proces lobotomije. Sile vladajuće ideologije već su preduzele svoje disciplinujuće mere i primenile ih na Estona, čime je on preobraćen u individuu koja je izgubila vlastito biće. On je izgubio sposobnost da razmišlja i deluje u skladu sa svojim zamislima, odnosno da upravlja sopstvenim životom. Estonova ličnost je prisutna samo u tragovima. Spore misli i sporoga dela, on pokazuje znake empatije prema drugom biću. Okrenut svom mikro svetu, izolovan od društvenog života, Eston smisao i zadovoljstvo traži u onome što mu je društvo dalo na raspolaganje – sitnim kupovinama i sitnim popravkama: „Eston: Protumaraću malo ulicom. Malo...malo da pazarim. Čovek je ostavio ovih dana jednu bušilicu tamo. Hteo bih to da vidim, na svaki način.“<sup>131</sup> Dejvisova evazivnost, odmetanje od društvenog sistema i bekstvo u lavirint svoje imaginarne strategije življenja, jeste različito od Estonovog. Zbunjen i nezadovoljan, u sistemu koji nudi samo određene obrasce ponašanja i življenja, zarobljen u nižem klasnom telu kome nije data dozvola da napreduje i stiže jer je podređeno i namenjeno za rad, red i disciplinu u ime sticanja dobara višeg klasnog tela, Dejvis je izgubljen u svojoj potrazi za smislom i oseća naizmenično *plaisir* i *jouissance* zadovoljstva. On traži *plaisir* zadovoljstvo u pokušajima da se prilagodi situacijama koje mu se nameću, i nađe posao i živi život kako pravila nalažu, te s toga prihvata ponude i Estona i Mika, ali se u istom ne snalazi zato što ta želja da se uklopi nastaje iz umora od njegovog tumaranja kroz krivudave puteve savremenog života, a ne nastaje kao njegova vlastita, promišljena ideja o samoostvarenju i razvoju njegovih kompetencija. Iz želje da se prilagodi, Dejvis prelazi u izvrtanje moralnih normi, nedoslednost i izdaju. Dejvis takođe izvrće društvenu disciplinu *jouissance* zadovoljstvom odbijanja naređenja i podređenih pozicija koje mu društvo nameće, i objašnjava Estonu zašto je ostao bez posla : „Ko je taj idiot da meni naređuje? Među nama nema razlike. Nije on moj gazda. Nije on ništa više od mene.“<sup>132</sup> Time što ne prihvata naređenja i odbija poslušnost klasnog tela kome pripada, Dejvis predstavlja pretnju po ideologiju sila dominacije. Pinter samo u tragovima nagoveštava delove Dejvisove biografije, koja je kontradiktorna kao i sam Dejvis. Iako siromašan, a time i obespravljen, on pokazuje protest prema društvenoj klasifikaciji na osnovu pomenutih parametara : „Dejvis:

---

<sup>131</sup> Pinter, *Pet drama*, 109.

<sup>132</sup> *Ibid.*, str. 97.

Neka sam ja i skitnica, ali imam prava kao ostali ljudi.“<sup>133</sup> On u svom evazivnom povlačenju nije opredeljen da li će biti deo društva ili neće, niti se on može opredeliti, zato što je njegova svest ipak ograničena nametima društva i Dejvis nije u stanju da se uzdigne iznad toga. Dok tvrdi da ne može da hoda jer nema cipele, odnosno da deluje bez materijalnih sredstava, Dejvis odbija da uđe u tuđe cipele jer mu ne odgovaraju, baš kao što oseća da ponuđene podređene pozicije ne odgovaraju njegovim težnjama.

Rasprostranjenost ideje o bitnosti *jouissance* popularnih karnevalskih zadovoljstava sportskog nadmetanja ogledaju se kroz Dejvisov prikaz vlastitih fantazija o budućnosti u kojima sanja da bi mogao biti deo tog sportskog sveta. Međutim, Dejvis, iako u određenim situacijama revolucionaran, on već jeste delimično društveno lobotomiran i on nije u stanju da završi svoju misao, ostaje nedorečen. On sebe ne vidi kao deo takmičara, glavnih igrača, već kao pomoćno osoblje:

„Znaš, mislio sam, jednoga dana, kada se prebacim donde, mogu da pogledam kako stoji stvar na Vembliju. Jer ti mečevi, razumeš? Ljudi su im potrebni, da trče po terenu, razumeš, da paze. Ili još nešto, još nešto bih mogao, mogao bih da se spustim do Keningtona. Jer svi ti veliki sportski tereni, pa to je ko jedan i jedan, potrebni su ljudi, da čuvaju igralište, to njima treba, bez toga prosto ne mogu. Blisko zdravoj pameti, je li? O, sve bi bilo u redu... samo kad bih.... uh... pa samo... samo da to uradim. (Pauza) Samo da odem tamo već jednom.“<sup>134</sup>

Za razliku od Estona i Dejvisa, Mik, uživa u *plaisir* zadovoljstvu prilagođavanja, razvijajući svoj potrošački karakter oblikovan materijalnom potrošačkom ideologijom. On smisao nalazi u sitnom preduzetništvu koje mu donosi određene prihode i posedovanju nekretnina. Povremeno Mik svrati u svere popularnog zadovoljstva ispoljavanja agresije ka Dejvisu, time iskazujući nezadovoljstvo nepotpunošću svog položaja, ali taj osećaj ga ne drži duže vremena i on se vraća u rutinu svoje materijalne svakodnevnice.

*Plaisir* zadovoljstvo prilagođavanja oseća i Tedi u drami *Povratak*, ali na drugačiji, intelektualniji, način od Mika. On svojim rutinskim, usporenim, letargičnim, ali sigurnim načinom života takođe doprinosi utemeljenju savremenih životnih tokova. Slično Miku, Leni u tendenciji prilagođavanja savremenim društvenim tokovima pod uticajem je potrošačkih težnji hiper konzumizma. Spolja uglađen, Leni je ipak različit od Mika jer vrši inverziju društvene discipline i očekivanja u vidu pripadanja podzemnom svetu kriminala i prostitucije. Njegova zadovoljstva su telesna, vulgarna i preterivanje je očigledno. Svet u kome se kreće je brutalan, agresivan i odražava *jouissance* otpor utemeljenim vrednostima negirajući ih. Seksualna energija koju razvija u odnosu na Rut, bratovu suprugu, u suprotnosti je sa svim patrijarhalnim moralnim normama i zasnovana je na borbi za dominaciju. Lenijeva telesna brutalnost posebno dolazi do izražaja u razgovoru sa Rut kada joj objašnjava svoja osećanja u odnosu na prostitutku koju je podvodio i koja mu je nudila svoje usluge:

---

<sup>133</sup> Pinter, *Pet drama*, 98.

<sup>134</sup> *Ibid.*, str. 112.

„...E pa, u njenom predlogu nije bilo ničeg tako neobičnog i ja na takav predlog obično pristanem. Hoću da kažem, pristao bih ja i tada da su uslovi bili normalni. Samo, nevolja je bila u tome što se ona raspadala od sifilisa. Morao sam da je odbijem. Ali dama je nastavila da navaljuje na mene tamo pod svodom. Niko od mene ne može da očekuje da, u datim uslovima, pristanem na njeno navaljivanje. I - kada se uzme u obzir - jasno je da sam morao da je tresnem. Prošlo mi je tada kroz glavu da je se otarasim. Razumete me - da je ucmekam. Činjenica je da bi to - mislim na ubistvo - bila vrlo prosta stvar...“<sup>135</sup>

U Lenijevom izvrnutom svetu ne postoje moralne kočnice, saosećajnost, empatija, pravda, niti okviri obrazaca međuljudskih odnosa, ne postoji dobro i zlo, postoji samo spremnost na vlastiti opstanak on se prepušta nagonima i zakonu jačeg, pri čemu stari, bolesni ili na bilo koji način oslabljeni pojedinci treba da budu odstranjeni.

Telesni princip borbe i nadmetanja otelotvoren je u liku Džoa, najmlađeg brata, koji trenira boks. Sport u sebi nosi skup značenja povezanih sa čvrstinom, snagom, aktivnošću i fizičkom stranom bića. On nosi značenja prirodnosti i seksualnosti i omogućava potvrdu fizičke sposobnosti. Kontrola nad telom predstavlja kontrolu nad društvom. Sile dominacije određuju, između ostalog, estetski aspekt tela i propagiraju šta je zdravo i lepo, a šta ne. Društveno je prihvaćeno čvrsto, maldo i jako telo, koje imaju sportisti, dok se mlohavo i slabo telo odbacuje kao društveno neprihvatljivo i nezdravo. Međutim, telo nad kojim se vrši disciplinska kontrola takođe može da bude i instrument otpora vladajućoj ideologiji, kao objašnjava Fisk:

„Uprkos disciplinskom korišćenju tela da bi se zakon otelovio i tekstualizovao, telo ostaje krajnje nesiguran prostor društvene kontrole, pa je društvo zbog toga primorano da razvija moćan i sveobuhvatan aparat da bi se s njime nosilo. Jouissance se teorijski objašnjava kao trenutak zadovoljstva u kome se telo oslobađa društvene i kulturne kontrole.“<sup>136</sup>

Fisk ističe da pored zadovoljstva koje društvenom poretku stvara pretnju i bol može biti preteći, te da bol predstavlja sredstvo društvene kontrole. U takmičarskim, borilačkim sportovima bol može predstavljati spektakularno telesno iskustvo, pobjedu nad kontrolom i normama koje je uspostavila dominantna ideologija. Fisk ističe da isticanje lepog tela u sportu predstavlja depolitizovano ideološko veličanje fizičkog rada u kapitalizmu.

Rut ima priliku da se prepusti plaisir zadovoljstvu prilagođavanja vladajućoj ideologiji, ali ona to odbacuje i pobeđuje njena nagoniska, karnevalska priroda. Rut napušta život u malom američkom univerzitetskom gradu i ostaje u Engleskoj gde se prepušta *jouissance* zadovoljstvima telesnog, aktivnog, agresivnog i prenaglašenog. Ona ulazi u rableovski<sup>137</sup> svet preterivanja gde se telo i telesne funkcije postavljaju u prvi plan, gde se sudaraju uzvišeno i nisko, svetovno i sakralno, gde nema ranga ili društvene hijerarhije. Njena prenaglašena seksualnost i erotizam vodi je kroz flert i razmenu telesnih užitaka sa deverima, a potom je

---

<sup>135</sup> Pinter, *Pet drama*, 171.

<sup>136</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 111.

<sup>137</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*.

nagoni da prihvati ulogu Soho prostitutke. Fisk objašnjava da ovakav preokret odbacivanja uzvišenog i prihvatanje niskog „predstavlja svedočanstvo o moći „niskog“ da odlučno zahteva pravo na svoje mesto u kulturi.“<sup>138</sup> Rut vrši inverziju društvene discipline i društvenih normi menjajući svoju postojeću porodicu, čiji su članovi njen suprug i deca, za novu drugačiju porodicu, čiji su članovi njen svekar i deveri:

„Leni: Mi bismo vam našli stan.“

Pauza.

Rut: Stan?

Leni: Da.

Rut: Gde?

Leni: U gradu. (Pauza.) Ali živeli biste ovde, sa nama.

Maks: Dabome. Ovo bi bio vaš dom. Ovde u krugu porodice.

Leni: Samo biste skoknuli do onog stana na nekoliko sati-noću. To je sve.

Maks: Nekoliko sati samo.

Leni: Tako biste zaradili dovoljno novca da možete sami da se izdržavate.“<sup>139</sup>

Isticanje rada i sposobnosti samoizdržavanja ukazuje na marksističku postavku da je rad suštinska odlika ljudskog bića koji se kroz rad samoostvaruje i u Rutinom slučaju ukazuje na upotpunjavanje njenog suštastva. Rut nalazi zadovoljstvo u odbacivanju sveukupne patrijarhalne ideologije i shvatanja porodice, svih moralnih i društvenih normi, stvara sopstvena značenja i na osnovu njih stvara novu, potpuno različitu realnost. Takvim svojim razmišljanjem i postupcima ona predstavlja otpor i direktnu pretnju postojećim moralnim, zakonskim i etetskim vladajućim silama, i ukazuje koliko je krhka društvena kontrola.

U drami *Ničija zemlja* jouissance zadovoljstvu se prepušta Hirst koji neprekidno doliva šampanjac i viski i nalazi se u stanju pijanstva. Opijanjem, odnosno prekomernim prepuštanjem *jouissance* telesnom zadovoljstvu, Hirst, iako pripadnik više klase, predstavlja pretnju normama koje su nosioci društvene kontrole propisali kao prihvatljive. Međutim, iako buržoazija ne odobrava prekomerno uživanje u telesnim zadovoljstvima aristokratije, ona ih ne kažnjava i ne sankcioniše zato što iako predstavlja pretnju naloženim normama, oni ne predstavljaju pretnju postojećem društvenom poretku na čijem se vrhu i sami nalaze. Hirst svoj žal i duhovni bol za minulim vremenima pokušava da nadvlada gubljenjem sebe i bekstvom u „ničiju zemlju“, čime ukazuje na dekadenciju i fragilnost postojećeg društvenog poretka. Iako pripadnik vladajuće elite i pobornik dobrih starih vremena, Hirst je, po njegovim sećanjima za koje nikada nismo sigurni da li su stvarna ili izmišljena, u mladosti uživao *jouissance* telesna i duhovna zadovoljstva izvrtanja društvenih normi, što se, između ostalog, ogleda u ljubavnoj aferi koju je negovao sa Spunerovom suprugom. Isticanje telesnog *jouissance* oslobađanja od samokontrole i kontrole društva ogleda se i u naglašavanju telesnosti Spunerove supruge: „Hirst: Njena vatrenost je bila, barem u mom celokupnom iskustvu, bez premca.“<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 97.

<sup>139</sup> Pinter, *Pet drama*, 199.

<sup>140</sup> *Ibid.*, 265.

Veličanje Spunerove telesnosti i kontrole društvenih normi nad njegovim telom, a time i nad sveukupnim životom, ogleda se u Hirstovom opisu Spunerove sportske angažovanosti: Hirst: „Uvek si ti bio zaokupljen svojom fizičkom...kondicijom...je li istina? S punim pravom, punim pravom. Bio si zbilja krasno građen momak. Prirodni atlet. Medalje, plakete, ime ti se upisivalo zlatnim slovima.“<sup>141</sup> Slično Dejvisu (*Nastojnik*), Spuner se ne snalazi između *plaisir* prilagođavanja i *jouissance* otpora i ostaje izgubljen u savremenim društvenim tokovima.

U drami *Izdaja Ema*, Robert i Džeri, uživaju i pate u *jouissance* izbegavanju društvenih normi. Njihov sveukupni svet je postavljen u rableovu atmosferu izokrenutosti ustaljenih pravila. Na samom početku ističe se Džerijevo pijanstvo i gubljenje sopstva u opčinjenosti ženom svog najboljeg prijatelja, čime se krše pravila o zdravom, treznom telu, kao i o patrijarhalnim moralnim normama:

„Džeri: Pogledaj kako me gledaš. Ne mogu te dočekati, poražen sam, totalno sam nokautiran, zaslepljuješ me, dragulju, dragulju moj, ne mogu više da spavam, ne, slušaj, istina je, neću moći da hodam, biću bogalj, spusticu se, smanjiću se, u totalnu paralizu, moj život je u tvojim rukama, tu me proteravaš, u stanje katatonije, znaš li kakvo je to stanje katatonije? Znaš li? Znaš li? Stanje . . . gde princ koji vlada jeste princ praznine, princ odsustva, princ pustoši. Volim te.“<sup>142</sup>

Džerijeva prenaplašena osećanja ukazuju na oslobađanje od društvenog određenja i kontrole i doseže bahtinovski pojam slobode i osećaj Bartovog *jouissance* zadovoljstva. Otpor tradicionalnim normama ogleda se u različitim aspektima izdaje koja se odvija u svim pravcima i u suprotnosti je od društveno poželjnih oblika ponašanja i nepisanih moralnih očekivanja. Telo kao sedište energije i poprište borbe između moći i izbegavanja, discipline i oslobađanja odražava društvo i borbe koje se odvijaju u njemu na različitim nivoima, uvodeći, kako ističe Fisk, karnevalsku degradaciju koja sve spušta na jednakost telesnog principa.

Karnevalsko preterivanje u svakom pogledu, u jelu i piću, u agresiji, u vulgarnosti, u raskoši i izobilju, oslikava se u drami *Proslava*. Lambert i Met, Džuli i Pru, Rasel i Suki se nalaze u raskošnom, najskupljem restoranu u Londonu i naručuju obilje hrane i pića: patka, pile, odrezak, staro italijansko jelo - *Ossu Buco* i vina poznatih marki.<sup>143</sup> Nazdravlja se i karnevalski uživa u mnoštvu telesnih ukusa. Pored popularnih zadovoljstava uživanja u jelu i piću u drami *Proslava* ističe se naglašena seksualnost i razvrat, što se, između ostalog ogleda u izjavama koje daje Suki: „Ponekad jedva da sam mogla da hodam od jednog kabineta do drugog. Bila sam

---

<sup>141</sup> Pinter, *Pet drama*, 265.

<sup>142</sup> Pinter, *Betrayal*, 51.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

„Jerry: Look at the way you're looking at me. I can't wait for you, I'm bowled over, I'm totally knocked out, you dazzle me, you jewel, my jewel, I can't ever sleep again, no, listen, it's the truth, I won't walk, I'll be a cripple, I'll descend, I'll diminish, into total paralysis, my life is in your hands, that's what you're banishing me to, a state of catatonia, do you know the state of catatonia? Do you? Do you? The state of . . . where the reigning prince is the prince of emptiness, the prince of absence, the prince of desolation. I love you.“

<sup>143</sup> Harold Pinter, *Celebration*.

tako uzbuđena, bila sam tako bucmasta i rasklimana da je bilo strašno, muškarci jednostavno nisu mogli da drže ruke dalje od mene, njihovi zahtevi su bili preterani..."<sup>144</sup> Telesna zadovoljstva podržavaju evazivne ciljeve. Ona odbijaju društvenu kontrolu i razvijaju društveni identitet različit od patrijarhalnog zauzimajući vlastiti kulturni prostor. Popularna, vulgarna energija ogleda se takođe u muzičkim numerama koje biraju protagonisti:

„Mat: Zar nije uredna? Zar nije uredna? Dok šeta ulicom. Ima par divnih mehurastih sisa i meko kožno sedište.

Lambert: To je zaista divna pesma.

Mat: Uvek sam se divio toj pesmi. Znaš li šta je to? To je tradicionalna narodna pesma."<sup>145</sup>

Kulturna teritorija koju zauzimaju popularna, preterana, vulgarna i agresivna zadovoljstva održava otpor koji se pruža imperijalističkom bloku moći i disciplini koju nameće podređenima.

---

<sup>144</sup> Harold Pinter, *Celebration*, 9.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original:

“Suki: Sometimes I could hardly walk from *one filling* cabinet to another. I was so excited, I was plump and wobbly, it was terrible, men simply could not keep their hands off me. Their demands were outrageous.”

<sup>145</sup> *Ibid.*, str. 11.

Tekst korišćen u tekstu je prevod autora.

Original:

“Matt: Aint she neat? Aint she neat? As she’s walking up the street. She’s got a lovely bubbly pair of tits and a soft leather seat.”



## 5.2. Pinterovi dramski likovi i formacije društvenog povezivanja uobličene popularnom kulturom

Svako društvo sastoji se od mnoštva društvenih grupa. One čine osnovu socijalne mobilnosti u društvu i označavaju skupine ljudi koje povezuje nešto što im je zajedničko, bilo da je to neka zajednička delatnost, društveni položaj, interesi ili nešto drugo. U sociologiji najčešća klasifikacija društvenih grupa podrazumeva podelu na: srodničke (porodica), funkcionalne (profesionalne, verske), statusne (položaj, kaste, staleži), prostorne (naselja) i kulturno istorijske (narod). Društvene grupe se, zatim, mogu deliti po veličini, trajanju, otvorenosti i drugim kriterijumima.

Polazeći od Zimelovog stava da se društvo posmatra kao udruživanje i psihološka interakcija ljudskih bića koji utiču jedni na druge i neguju određeno moralno značenje u smislu prihvatanja, uvažavanja, ostvarivanja prava i izvršavanja obaveza, društvene formacije Pinterovih dramskih junaka mogu se posmatrati sa stanovišta svrhe udruživanja, a zatim uz pomoć kazuističke analize, odnosno analize različitih primera, u okviru ostvarenih društvenih grupa, na osnovu strukturalnih odnosa koji u njima vladaju, a to su saradnja i sukobi, integracija i dezintegracija, dominacija i potčinjenost, kao i sa stanovišta fluidnog kretanja pojedinih junaka kroz različite društvene formacije.

Na osnovu svrhe udruživanja koje je motivisano ostvarivanjem individualnih ciljeva, u šta možemo svrstati i porodičnu formaciju, kao i održivanja koje je samo sebi svrha, u sedam drama o kojima je u ovom radu reč, preciznije, u dramama: *Kuhinjski lift*, *Rođendanska zabava*, *Nastojnik*, *Povratak*, *Ničija zemlja*, *Izdaja* i *Proslava* mogu se izdvojiti sledeća društvena udruživanja:

Tabela 2:

Društvena udruživanja Pinterovih protagonista motivisana ostvarivanjem individualnih ciljeva

Naziv drame	Učesnici udruživanja	Vrsta udruživanja
<i>Kuhinjski lift</i>	Ben i Gas	profesionalno udruživanje
<i>Rođendanska zabava</i>	Stenli, Meg i Pit	udruživanje stanodavac/podstanar
	Stenli i Meg	udruživanje stanodavac/podstanar, ljubavnik/ljubavnica, majka/sin
	Meg i Pit	bračno udruživanje
	Goldberg i MekKen	profesionalno udruživanje
<i>Nastojnik</i>	Mik i Eston	srodničko udruživanje
	Mik i Dejvis	udruživanje stanodavac/podstanar
	Eston i Dejvis	udruživanje stanodavac/podstanar

<i>Povratak</i>	Tedi, Maks, Leni, Džo i Sem	srodničko udruživanje
	Rut i Tedi	bračno udruživanje
	Rut i Leni	ljubavničko udruživanje
	Rut i Maks, Leni i Džo	porodično udruživanje, ljubavničko udruživanje, poslovno udruživanje
<i>Ničija zemlja</i>	Spuner i Hirst	prijateljsko udruživanje
	Hirst, Foster i Brigs	profesionalno udruživanje poslodavac/ zaposleni
<i>Izdaja</i>	Ema i Robert	bračno udruživanje
	Ema i Džeri	ljubavničko udruživanje
	Robert i Džeri	prijateljsko udruživanje
	Ema, Robert i Džeri	prijateljsko udruživanje ljubavnog trougla

Tabela 3:

Društveno udruživanje Pinterovih protagonista koje je samo sebi svrha:

<b>Naziv drame</b>	<b>Učesnici udruživanja</b>	<b>Vrsta udruživanja</b>
<i>Proslava</i>	Lambert i Džuli, Met i Pru, Rasel i Suki	Udruživanje radi proslavljanja

Razmatrajući odnos Bena i Gasa u drami *Kuhinjski lift* možemo zaključiti da se njihovo udruživanje zasniva na profesionalnom angažmanu koje obuhvata više kriterijuma. Obojica se bave istim poslom - profesionalne su ubice, pripadaju radničkoj klasi, i imaju slično teritorijalno poreklo- potiču iz Istočnog Londona i spadaju u kokni stanovništvo. Na osnovu tema i stila njihovog razgovora (vesti iz novina, posao, slobodno vreme), stila oblačenja (košulje, pantalone sa tregerima), ponašanja jednog prema drugom i prema onima odozgo, na osnovu onoga što jedu i piju (štangla čokolade, biskvit, pola pinte mleka)-odnosno potpuni nedostatak istog, primećuje se da su obojica čvrsto ukorenjeni u proletersku kulturu i samim tim suprotstavljeni buržoaskoj kulturi i njenim dominantnim i zahtevnim predstavnicima. Obespravljenost klase kojoj pripadaju ogleda se u nedostatku osnovnih sredstava za život:

„Ben:Nemam ništa novca.

Gas: Nemam ni ja.”<sup>146</sup>

U toj suprotstavljenosti obojica pokušavaju da stvore sopstvena značenja. Njihov odnos prema poslodavcu može se posmatrati kao alegorija kapitalističkog ropstva. Pripadnost potčinjenoj klasi naglašena je njihovom neupućenošću u okolna dešavanja, posebno Gasovom:

<sup>146</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 128.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

„Ben:I haven't got any money.

Gus: Nor have I.”

„Gas: Ko čisti nakon što mi odemo? Zanima me to. Ko raščišćava? Možda ne počiste. Možda ih samo ostave tamo, a? Šta ti misliš? Koliko smo poslova uradili? Pobogu, ne mogu da ih prebrojim. Šta ako nikada ništa ne raščiste nakon što mi odemo.  
Ben (sa sažaljenjem): Ti džukelo. Misliš li da smo mi jedini ogranak ove organizacije? Razmisli malo. Imaju odeljenja za sve“<sup>147</sup>

Njihova potčinjenost se ogleda i načinu na koji žive – dok su Ben i Gas gladni i žedni, odozgo stižu zahtevi za jelo i piće koje oni moraju da stvore: „Dva dinstana bifteka i čips. Dva sago pudinga. Dva čaja bez šećera.“<sup>148</sup> Čaj, koji je prethodno bio povlastica buržoaskih krugova, a vremenom prisvojen i od strane proleterijata, simbolizuje u kojoj meri su Ben i Gas izolovani u svom neposedovanju, jer ga žele, ali ne uspevaju da ga pripreme jer nemaju sredstva. Obojica pokušavaju da udovolje sili dominacije iako sami ne mogu da zadovolje lične, osnovne potrebe. Profesionalna povezanost učvršćuje njihov međuodnos. Obojica koriste pištolje, pregledaju ih, čiste, pripremaju za upotrebu: „Ben drži revolver podignut ka svetlu i polira ga.“<sup>149</sup> Pored direktne fizičke pretnje, pištolji se povezuju sa muškošću i snagom koju zagovara savremena ideologija, odnosno nedostatkom istih, i obojicu usaglašava u atmosferi pretnje i nesigurnosti. Saradnja njih dvojice je čvrsta i uigrana, i povezuje ih saučesništvo u nasilju koje sprovode kao plaćene ubice. Međutim, čin nasilja se integriše i u njihov međuodnos, pri čemu Ben usmerava agresiju ka Gasu: Ben guši Gasa zbog svađe koja izbija u vezi sa tim da li se pravilno kaže „Upali čajnik“ ili „Stavi čajnik“, <sup>150</sup> Razlike između njih dvojice ogledaju se u inteligenciji i karakteru. Ben je stariji, odmereniji i dominantniji partner. Gas je intelektualno ograničeniji u odnosu na Bena, ljubopitljiv i poslušan. Ipak, ukoliko ima saznanje o nečemu i veruje u ispravnost toga, čvrsto će stati u odbranu svog stava. On počinje da ispoljava znake pobune.:

„Gas: Hteo je šolju čaja! A ja? Celu noć želim šoljicu čaja!

Ben (sa očajanjem): Šta ćemo sada?

Gas: Šta da pijemo?

(Ben sedi na svom krevetu i zuri.)

A šta je sa nama?

(Ben sedi.)

I ja sam žedan. Umirem od gladi. I hoće šolju čaja. To je već previše.“<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 131.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “Gas: Who clears up after we’ve gone? I’m curious about that. Who does the clearing up? Maybe they don’t clear up. Maybe they just leave them there, eh? What do you think? How many jobs have we done?

Blimey, I can’t count them. What if they never clear anything up after we’ve gone.

Ben (pityingly): You mutt. Do you think we’re the only branch of this organization? Have a bit of common. They got departments for everything.”

<sup>148</sup> *Ibid.*, str. 131.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “Two braised steak and chips. Two sago puddings. Two teas without sugar.”

<sup>149</sup> *Ibid.*, str. 129.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original: “Ben holds the revolver up to the light and polishes it.”

<sup>150</sup> “Light the kettle” or “Put on the kettle”

<sup>151</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 141.

Posmatrajući društvenu formaciju o kojoj je reč zaključujemo da ispunjava uslove za samoočuvanje i trajnost. Prema Zimelu, grupa je sklona dugotrajnosti ukoliko je teritorijalno povezana, ima kontinuitet, deli slične intelektualne sadržaje, ima jasno ustanovljene uloge pojedinaca, po veličini je ili najšira ili najuža, a odnos koji formiraju Ben i Gas upravo pokriva tražene parametre. Međutim, usled Gasove ljubopitljivosti, traženja odgovora i povremenih naznaka da mu smeta nametnuta socijalna uloga, pinterovski preokret upliće se u uvrežene norme i ubeđenja i kao što je popularno sklono promenama i višeznačnosti u svakodnevnom životu. U jednom trenutku Ben dobija naređenje da ubije svog partnera, analogno težnji ka gušenju bilo kakvog pokušaja narušavanja socijalne discipline, ne prezajući od apsolutnog čina izdaje - prekida životnog toka, uništenja pojedinca.

U *Rođendanskoj zabavi* susrećemo formaciju koju sačinjavaju Stenli, gost pansiona, Meg, vlasnica pansiona i njen suprug Pit. Njihovo udruživanje prvobitno zasnovano na odnosu stanodavac/podstanar vremenom se razvija u čitav niz kompleksnih značenja. Stenli svojim ležernim ponašanjem varira između odnosa deteta i roditelja:

„Meg: ...Rekla sam mu da neće dobiti doručak ako ne požuri.

Pit: Upalilo je, a?

Meg: Doneću mu pahuljice.

(Meg ide u kuhinju. Pit čita novine. Stenli ulazi. Neobrijan u gornjem delu pidžame, nosi naočare. Seda za sto.)

Pit: Broj'tro, Stenli.

Stenli: Broj'tro.

(Tišina. Meg ulazi sa činijom pahuljica koju stavi na sto.)

Meg: I tako je najzad sišao, a ? Najzad je sišao na doručak. Ali ne zaslužuje ga, je l' tako, Pit? (Stenli bulji u pahuljice.) Jesi li dobro spavao?“<sup>152</sup>

Takođe, Stenli se ponaša kao deo ljubavničkog trougla i prelazi iz jedne vrste udruživanja u drugu u zavisnosti da li se prema Meg postavlja kao sin, ljubavnik ili slučajni gost pansiona. Stenli, u ulozi onoga koji ne poseduje materijalno dobro, iako sa naznakom da je njegov boravak u pansionu privremen, gerilskom taktikom prostor u kome boravi pretvara u svoj da bi u istom ovaplotio vlastitu opozicionu kulturu i svoj podređeni, ali antagonistički nastrojeni društveni identitet. U tom ambivalentnom odnosu Pit ne naglašava svoja vlasnička prava, kao

---

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original:

“Gas: He wanted a cup of tea! What about me? I've been wanting a cup of tea all night!

Ben (despairingly): What do we do now?

Gas: What are we supposed to drink?

(Ben sits on his bed, staring.)

What about us?

(Ben sits.)

I'm thirsty too. I'm starving. And he wants a cup of tea. That beats the band, that does.“

<sup>152</sup> Pinter, *Pet drama*, 31.

ni supružnička prava, i ne zalazi u istinska dešavanja realnosti u kojoj živi, mada se čini da zna više nego što pokazuje:

„Meg: Jesi vredan jutros?

Pit: Ne. Samo sam poslagao nekoliko starih stolica. Malčice počistio.

Meg: Je li lepo napolju?

Pit: Vrlo lepo.

(Pauza.)

Meg: Je li Stenli već ustao?

Pit: Ne znam. Je l' ustao?“<sup>153</sup>

Pit ne ukazuje svojim delovanjem da ima želju da bilo šta promeni u obmanjujućem komforu koji ga okružuje, niti da se odrekne populističke uljuljkanosti udobnosti koju pruža sigurnost poznatog, dom, novine i ukusan obrok.

Meg i Pit, naviknuti jedno na drugo, međusobnu komunikaciju svode na trivijalnosti. U njihovom mehaničkom odnosu jasno je da ne postoji emocionalna razmena i njihovo udruživanje u bračni odnos zasniva se na sigurnost i rutini:

„Pit: Pojeo sam pahuljice.

Meg: Jesu bile dobre?

Pit: Vrlo dobre.

Meg: Još sam ti nešto spremila.

Pit: Dobro.“<sup>154</sup>

Njihov dan je ispunjen popularnom ideologijom, obaveštavanjem na osnovu novinskih članaka i klasičnom predstavom patrijarhalnog društva koji ženu postavlja u ulogu spremačice i kuvarice, a muškaraca u glavu porodice koji zarađuje i u kuću donosi novac. Meg priprema doručak, čitaju se novine, potom Pit odlazi na posao. Njihov odnos zasnovan na udruživanju iz zajedničkog interesa, poduprt deljenjem iste teritorije i svakodnevnog života, najviše je učvršćen pristankom na kolektivno izbegavanje istine i zanemarivanje ličnih želja i potreba, što je bitna odlika savremenog kapitalističkog društva. Da bi vladajuće sile ostvarile svoje interese neophodno je da opštu svest društva drže pod kontrolom, na nivou površnosti, pri čemu vlast održavaju uz pomoć popularne strategije osvajanja šire populacije polazeći od porodice kao osnovne jedinice društva, a na osnovu varke i stvaranja privida udobnosti i sigurnosti.

Međutim, kako popularna kultura savremenog društva predstavlja promenljivo kretanje unutar društvenih formacija i u sukobu nadređenih i podređenih menja oblike i strategije, tako se razvija poseban odnos između Stenilja i Meg. Stenli, neverifikovan niti u jednoj ličnoj izjavi, počevši od njegove tvrdnje da je držao koncerte po celom svetu, a potom iskaz sveo na: „Jednom sam održao koncert“, ostaje takođe promenljiv u društvenoj ulozi koja mu je namenjena: „Stenli: Svirao klavir? Ja sam svirao klavir po celom svetu. Po celoj zemlji. (Pauza.)

---

<sup>153</sup> Pinter, *Pet drama*, 28.

<sup>154</sup> *Ibid.*, str. 28

Jednom sam imao koncert.“<sup>155</sup> U pokušaju da izbegne strukturnu apsorpciju i negiranje, on upravo svojim difuznim emotivnim kretanjem narušava stabilne i ustaljene norme ponašanja i delovanja. U naizmeničnoj razmeni stanarskih, dečijih i ljubavničkih nedorečenosti, Stenli vešto izbegava klasifikovanje i samim tim i potpuno porobljavanje od strane sistema. Njegovo smenjivanje grubosti i nežnosti u odnosu na Meg takođe ukazuje na dulanost i gerilsku taktiku napada i povlačenja u odnosu na društvena očekivanja:

„Meg: Donela sam čajnik.

Stenli (odsutno): Ne znam šta bih bez tebe.

Meg: Mada ne zaslužuješ.

Stenli: A što da ne?

Meg: (sipajući čaj stidljivo): Ajde, molim te! Tako da mi govoriš!

Stenli: Koliko ovaj čaj stoji u čajniku?

Meg: To je dobar čaj. Dobar jak čaj.

Stenli: Ovo nije čaj. Ovo je mutljag!

Meg: Nije.

Stenli: Nosi se. Ti si stara sočna vrećurina.“<sup>156</sup>

Stenli ne napušta Meg, niti je prihvata kao svoje životno opredeljenje. Ona predstavlja sastavni deo njegovog otpora ustaljenosti i autoritativnosti.

Goldberg i MekKen su gotovo stereotipne suprotnosti. Goldberg, jevrejskog porekla, predstavljen je kao samouveren, poslovno orijentisan, porodičan čovek, a MekKen, irskog porekla, predstavljen je kao potčinjeni pomoćnik koji prima naređenja od Godlberga:

„MekKen: Je l' to to?

Goldberg: To je to.

MekKen: Jesi siguran?

Goldberg: Dabome da sam siguran.

(Pauza.)

MekKen: Šta sad?

Goldberg: Ne brini, MekKen. Sedi.

MekKen: Šta ćeš ti?

Goldberg: Šta ću ja?

MekKen: Hoćeš li ti da sedneš?

Goldberg: Obojica ćemo sestati...“<sup>157</sup>

Iako ne zna tačne motive za odvođenje Stenlija iz pansiona, on slepo radi ono što mu je naloženo. Oni pripadaju istoj organizaciji i u svom udruživanju predstavljaju pretnju. Saradnja u okviru timskog rada je dovedena do perfekcije, što se ogleda u njihovom jezičkom izražavanju i delovanju:

---

<sup>155</sup> Pinter, *Pet drama*, 37.

<sup>156</sup> *Ibid.*, str., 34.

<sup>157</sup> *Ibid.*, str. 41.

„Goldberg: Znaš šta sam rekao kad je ovaj posao iskrasnio. Hoću da kažem, naravno, meni su se obratili da ga preuzmem. I znaš koga sam tražio?

MekKen: Koga?

Goldberg: Tebe.

Mekken: Vrlo lepo od tebe, Nat.“<sup>158</sup>

I jedan i drugi znaju šta onaj drugi radi, čak i kada nisu u istoj prostoriji. Međutim, njihov odnos nije ujednačen, on prima različite oblike, menja se i postepeno slabi kako u pojedinačnom smislu, tako i u smislu njihovog udruživanja. Snažno obeležje njihovog udruživanja jeste nasilje, i ma koliko se obojica trudili da u njihovo delovanje uvrste uljudnost, nasilna priroda njihovog poduhvata dolazi sve više do izražaja kako radnja odmiče. S druge strane, vremenom se ispostavlja da Goldberg i MekKen ne kontrolišu situaciju. Iako zbunjeni gotovo podjednako kao i ostali protagonisti u priči, oni primaju naređenja sa više instance i sprovode ih u delo kao nezaustavljivi agenti društvene represije kojoj niko ne može umaći.

U drami *Nastojnik* Mik i Eston su udruženi po srodničkom osnovu i porodična povezanost im je ujedno i jedina zajednička crta. Mik, iako mlađi brat, inteligentniji je i sposobniji. On je pravi predstavnik pomodnog savremenog sveta oblikovanog popularnom kulturom i vešto se uklapa u savremene tokove tako što sveukupne vrednosti posmatra kroz materijalni aspekt. Mik je ambiciozan i pričljiv. Za razliku od njega, njegov stariji brat, Eston je osobenjački rezervisan i savladan istim tim svetom koji čini da se njegov brat oseća uspešnim. Pritisak koji je društvo na njega izvršilo, u drami bukvalno predstavljeno kao operacija na mozgu, uzrokovalo je Estonovo povlačenje u sopstveni mikro svet. Čak i na tom psihološki udaljenom mestu sustižu ga popularni sadržaji i Eston, sitnim stvarima i sitnim popravkama u imitaciji života, pretrpava svoju sobu. Iako lobotomisan od strane društva, on ipak ostavlja prostor za osećanje empatije, za razliku od Mika. Veza Mika i Estona je čvrsta i dugotrajna, iako je komunikacija između njih dvojice minimalna. Mik je posvećen brizi o svom bratu i često svraća u zgradu u kojoj, iako je u njegovoj svojini, ne živi on već Eston. Mik takođe daje Estonu posao popravke zgrade, mada kako vreme prolazi, sve je jasnije da Eston nije u stanju da obavi dati zadatak:

„Mik: ...A moj posao,a? Treba ga širiti, razgranati...u svim pravcima. Nema za mene odmora. Moram stalno da se krećem. Moram o budućnosti da mislim. Ova kuća je moja poslednja briga. Ona mene ne zanima. Neka moj brat o njoj vodi računa. Neka je on uređuje, neka je dekroriše, neka čini s njom što god hoće. Mene se to ne tiče. Verovao sam da sam mu učinio uslugu što sam ga ovamo doveo. On ima svoje nazore, i neka ih ima. To je njegova stvar.“<sup>159</sup>

Bez obzira na sve individualne i društvene razlike srodnička povezanost s jedne strane i društvena neumitnost sa druge održavaju ovu vrstu povezanosti stabilnom. Mikovo prihvatanje vladajuće ideologije i Estonovo povlačenje od iste oblikuju društvenu stvarnost birokratskog komercijalnog poretka kapitalističkog društva.

---

<sup>158</sup> Pinter, *Pet drama*, 43.

<sup>159</sup> *Ibid.*, str. 149.

Eston razvija specifičan, patronski odnos prema Dejvisu. O Dejvisovom poreklu ne zna se mnogo. Njegovi iskazi su promenjivi kao i njegovi stavovi: „Dejvis: Vidiš, stvar je u tome, vidiš, što sam promenio ime! Davno. Vrteo sam se po svetu pod lažnim imenom ! Jer ovo nije moje pravo ime!“<sup>160</sup> On je luralica i skitnica koga nakon svađe na poslu u kaficu Eston dovodi u sobu gde mu nudi krov nad glavom, krevet i posao nastojnika. Dejvisov spoljni nastup suprotan je Estonovom. On je glasan, samouveren, pun sebe i razvija kompleks mučenika, verujući da svi drugi, posebno druge rase i druge nacionalnosti, žele da mu naude: “Dejvis: Sreća što si svratio u kafanu. Taj ljudi Škot bi me ubio. Moj život visio je o koncu više puta...”<sup>161</sup> Dok Eston od početka do kraja priče živi u ravnoj liniji doslednosti svom otuđenom životu, Dejvis se fluidno kreće kroz različita udruživanja. On menja stavove i pristupe u zavisnosti od okolnosti koje ga okružuju i pokazuje gerilsku veštinu izmicanja i pružanja otpora nametima savremenog društva. Kako radnja odmiče Dejvis sve više pokazuje tendenciju da iskoristi Estonovu slabost i da preuzme dominantnu poziciju u odnosu na njega, što ga vodi do čina potpune izdaje: „Još nešto, shvati da ja ovde polažem ista prava kao i ti. ( Eston učini mali pokret prema Dejvisu. Dejvis izvadi nož iz svog zadnjeg džepa.) Ni makac, druškane...”<sup>162</sup> Ma koliko mu se taj poduhvat činio lakim, na kraju uviđa da njegova taktika u celini nije bila dobra, on gubi Estonovo poverenje i biva odbačen. Iako Dejvis pokazuje težnju da ostane u ponuđenom mu smeštaju pod što povoljnijim uslovima, on istovremeno čini sve da to toga ne dođe. Kompleksni semantički sadržaji popularne kulture ne dozvoljavaju Dejvisu da sa zahvalnošću prihvati Estonovo gostoprimstvo i zbog toga biva kažnjen proterivanjem.

Dejvis koji se prvobitno udružuje sa Estonom, u trenutku kada spozna Estonove slabosti transformiše se od uboge skitnice u predatora: „Mik: Pripazi malo, sinko. Ne upada se tako u tuđu kuću. Preteruješ. Upao si u tuđ stan pa radiš tu šta ti na pamet padne. Ne preteruj, sine.”<sup>163</sup> Mikova ponuda da bude nastojnik u istoj zgradi, pod boljim uslovima, nagoni Dejvisa da odbaci sve prethodne dogovore, dezintegriše Estonov i njegov mikro savez i pokuša da se udruži sa Mikom. U pokušaju da uspostavi bolje uslove života, Dejvis iz potpune nemaštine pokušava da dosegne varljive ugodnosti klasnog sistema i stekne veća materijalna dobra. Njihov odnos je pun nepoverenja, neiskrenosti i agresije koja se smenjuje sa uljudnošću. Mik, kao pripadnik klase poslušnika ipak ima određena materijalna sredstva u svojim rukama koja mu daju moć da donosi konačne odluke u vezi sa svojim životom, kao i sa životima Estona i Dejvisa: „ Mik: Pa ti govoriš s vlasnikom lično. Ovo je moja soba. Ti si u mojoj kući.”<sup>164</sup> Iako i sam delimično poražen od strane vladajućih sila kapitalističkog društva, u dovoljnoj meri da ne može da ispuni sve svoje želje, Mik predstavlja deo društvenog mehanizma koji je neophodan da bi varljiva kapitalistička struktura mogla da proizvodi imagološki fantazam savremenog društva. On ojačava društveni poredak tako što ima dovoljno slobode da se oseća relativno zadovoljnim, ali, takođe, nema je u meri u kojoj bi mogao da ugrozi stabilnost kapitalističkog društvenog sistema.

---

<sup>160</sup> Pinter, *Pet drama*, 105.

<sup>161</sup> *Ibid.*, str.99.

<sup>162</sup> *Ibid.*, str.144.

<sup>163</sup> *Ibid.*, str. 121.

<sup>164</sup> *Ibid.*, str.118.



U drami *Povratak* radnička porodica razvija višedimenzionalne odnose između svojih članova: Maksa - oca porodice, Lenija - srednjeg sina, Džoića - najmlađeg sina, i naspram njih - Tedija - najstarijeg sina. Deo porodice prisutan u kući jeste i Sem, Maksov brat, koji rasvetljava nerazjašnjene delove prošlih događaja i upotpunjuje porodičnu celinu. Maks je sedamdesetogodišnji mesar, krimogene prošlosti koji želi da ostane glava porodice iako oseća da je njegovo vreme prošlo, i često priča o pokojnoj supruzi i prijatelju MekGregoru, saučesniku u kriminalu. Iako privređuje, njegova primanja nisu dovoljna da pokriju životne troškove, a grubošću maskira osećaj bespomoćnosti i iskazuje agresiju prema sinovima i bratu:

„ Maks: Ako ti se ne sviđa-čistac.

Leni: I hoću. Oдох da nabavim pristojnu večeru za sebe.

Maks: Pa, hajde, čisti se! Šta čekaš?

Leni: Šta si rekao?

Maks: Kupi prnje i čisti se odavde, to sam rekao.

Leni: Kupićeš se ti pre mene, matori. Samo ako ovako nastaviš sa mnom.

Maks: Šta kažeš, kućkin sine? (Zgrabi štap.)“<sup>165</sup>

Leni, srednji sin, tipični je proizvod popularnih uticaja savremenog doba, počevši od odeće, opčinjenosti površnim i pomodnim materijalnim sadržajima, kriminalnom osnovom svoje delatnosti, pa sve do agresije koju ispoljava usled nezadovoljavajućih dosega klase kojoj pripada. Džoić predstavlja mladalačku, sirovu energiju, i ne baš inteligentnog i naizmenično detinjastog i brutalnog momka koji želi da postane profesionalni bokser, što ukazuje na telesni deo popularne kulture u kojoj gladijatorsko nadmetanje ističe muškost i snagu. Naspram navedenih članova porodice stoji Tedi, naučnik i intelektualac, odmetnik od sopstvene klase i tihi podriivač društvenih nameta u smislu izbegavanja namenjene sudbine uličnih obračuna. Multiplikacioni sukobi ukrštaju se u pomenutoj društvenoj formaciji sukobljavajući klasne svetove, interesovanja, patrijarhalne odrednice i porodične odnose. Sukobi između oca i sinova, posebno Lenija koji pretenduje da preuzme „presto“, a zatim oca i Tedija koji je odbacio staro ruho i ogrnuo se novim, zatim sukob celokupne družine i Tedija, u smislu klasnom, manuelnom i intelektualnom, dinamičnom i statičnom, koji vodi ka krajnjem razdvajanju, ali ne i potpunom razmimoilaženju - svi oni odražavaju višedimenzionalne sukobe koji vladaju u savremenom društvu.

Bračni par Rut i Tedi dolaze u posetu Tedijevoj porodici. Tedi je profesor filozofije, predstvanik srednje klase-intelektualac. Njih dvoje su u braku šest godina, žive u Americi i imaju troje dece. Osnova njihovog zajedništva je bračna, ali ona je od samog početka poljuljana njihovom međusobnom udaljenošću. Saradnja njih dvoje skoro da ne postoji. Dok je Rut otelovljenje nagona i strasti, Tedi je okrenut naučnom, mirnom, ustaljenom i sigurnom univerzitetskom životu. Sve što privlači Rut jeste ono što odbija Tedija. Oni predstavljaju razmimoilaženje dva sveta koja orbitiraju jedno oko drugog, ali se ne preklapaju. Rut, iako provbitno želi, kao i Tedi, da se izdvoji iz radničke klase iz koje potiče, ipak ne uspeva da se prilagodi novonastalom porodičnom životu. Podeljena između nagona i živosti prljavih predgrađa, neizvesnih dešavanja života na ivici, i sigurnosti isprogramiranog i

---

<sup>165</sup> Pinter, *Pet drama*, 157.

automatizovanog života u malom, mirnom, univerzitetском gradu, Rut odbacuje zajedništvo sa Tedijem, ali ga istovremeno ne poništava u potpunosti, ostavljajući mogućnost da će se jednog dana ponovo pridružiti njemu i deci time ukazujući na fleksibilnost fluidne difuznosti društvenog kretanja i promena: „Tedi: Rut.... moji te pozivaju da ostaneš još neko vreme, kao gost. Ako ti se ta ideja dopada, ja nemam ništa protiv. Mi ćemo se snaći....dok se ti ne vratiš.“<sup>166</sup>

Rutin prelaz, odnosno povratak svojoj naravi i primalnim težnjama predstavlja odnos koji razvijaju Rut i Leni. Njih dvoje, iako im se prethodno životni putevi nisu ukrstili, susreću se na istoj stazi i odmah prepoznaju. Sličnog porekla, sličnih stremljenja, okrenuti manuelnom i realističnom, ukorenjeni u iskonskim nagonima telesnog i brutalnog, oni govore istim jezikom, jezikom ulice i opstanka. Između Rut i Lenija od prvog trenutka njihovog susreta razvija se životna energija ispunjena strašću. Razvija se sukob zasnovan na čulnim argumentima koji pobeđuju razum. Rut, intelektualno nadmoćnija, nakon prvog susreta dovodi Lenija u stanje zbunjenosti i isprovociranosti, a borba za dominaciju se nastavlja u njihovom daljem odnosu, sve dok Rut ne izvojuje pobedu ne samo nad Lenijem, već i nad svim muškim članovima porodice:

„ ....Gledajte u mene. Ja...klatim nogu...i to je sve, na prvi pogled. Ali ja...nosim gaćice....i one se pomiču....To privlači vašu pažnju. Možda ste izveli pogrešan zaključak. Pokret je prost. Noga se pomiče. I usne se pokreću. Zašto svoju pažnju ne ograničite samo na *to*? Možda je činjenica da se one pokreću značajnija od reči koje izgovaraju....“<sup>167</sup>

U Rutinoj interakciji sa porodicom, ona izdvaja vreme za Džoiija, najmlađeg brata i sa njim razvija telesne odnose. Iako se može činiti da je porodica ta koja Rut uvlači u svet prostitucije i kriminala, ona je zapravo ta koja u svom pohodu na porodicu pobeđuje.

Rut, koju Tedi nakon šest godina prvi put predstavlja ocu i braći, od prvog pojavljivanja u njihovom porodičnom domu usmerava pažnju svih na sebe. U kući gde nema ženske ruke, u kojoj je Maksova preminula žena bila supruga, majka, domaćica, ljubavnica i prostitutka, i o kojoj priče i dalje kruže i bude uspomene lepe i ružne, kao i emocije od prezira do obožavanja, tron je prazan. Iako neplanirano i nesvesno, Rut u samom početku upoznavanja biva obeležena prezirom i gađenjem, kao i svaka žena po stavu koji vlada u porodici. Međutim, polako ali neumitno, ona osvaja teritoriju strategijom slabih. Rut koristi svoju ženskost kao oružje protiv fizički jačih, zaposeda tron, i postaje centralna sila oko koje se porodica okuplja: „ (Sva trojica stoje. Rut sedi opušteno u naslonjači. Sem leži na podu. Džo polako pređe preko sobe. Klekne pred Rut. Ona ga miluje po kosi. On joj stavi glavu u krilo. Maks počne da korača gore-dole. Leni stoji mirno.)“<sup>168</sup>

U drami *Ničija zemlja* Hirst, uspešan pisac u svojim šezdesetim godinama, dovodi u svoj udobni londonski dom svog vršnjaka Spunera. Hirst, čiji je brak propao ili nikada nije bio oženjen, osuđen je na usamljenu starost i na zarobljeničtvo u sopstvenoj kući, pri čemu mu

---

<sup>166</sup> Pinter, *Pet drama*, 198.

<sup>167</sup> *Ibid.*, str. 184.

<sup>168</sup> *Ibid.*, str. 201.

jedinu utehu pruža alkohol. On se nalazi u prostoru koji ne pripada nikome, između života i smrti. Spuner je takođe ostario, njegov brak je propao ili se nije ni dogodio, ali on je, za razliku od Hirsta, neuspešan i siromašan. Pripadnici različitih klasa, Hirst, pripadnik više klase koja uživa u obilju, i Spuner, pripadnik obespravljene radničke klase kojoj nisu dostupna ni osnovna sredstva za život, susreću se na ničijoj zemlji - jedinoj gde se i mogu sresti pripadnici različitih svetova. Ipak, ispostavlja se da njihovi svetovi i nisu toliko različiti i da obojica čeznu za onim drugim - Hirst za Spunerovom slobodom, a Spuner za Hirstovim blagostanjem. Hirst ostaje zarobljen komforom koji ga okružuje, bez hrabrosti i nagona da preuzme dalje korake promene u svom životu, a Spuner iako koristi razne strategije u pokušaju da postane deo tog sveta, ne uspeva da se integriše.

Hirst, Brigs i Foster, udruženi radi ostvarivanja interesa predstavljaju ustaljenu društvenu formaciju. Hirst, vlasnik materijalnih dobara i poslodavac, unajmljuje dvojicu slugu. Međutim, njihov odnos postaje kompleksan i isprepletan kada Brigs i Foster počinju da se upliću u Hirstov život više nego što im to njihov društveni položaj dozvoljava i više nego što bi trebalo. Osetivši Hirstovu letargiju i nemogućnost da upravlja sopstvenim životom, u borbi za dominaciju, Brigs i Foster postepeno porobljavaju Hirsta i preuzimaju kontrolu. Ambivalentni odnosi koji se u drami razvijaju ispunjeni su ličnim i klasnim sukobima savremenog društva, prilagođavanjem, razočaranjem, sećanjima, otuđenošću i udaljenošću koja dovodi do toga da pojedinac ostaje zamrznut u svom unutrašnjem, privatnom snu, mehanizovan:

„Hirst: Ali ja čujem...cvrkut ptica. Zar ih vi ne čujete? Cvrkut koji nikada pre nisam čuo. Čujem ih onako kako mora da su pevale nekada, kad sam bio mlad, premda ih tada nisam čuo, premda su tada pevale svuda oko nas. (Pauza.) Da. Tako je...  
Spuner: ...Ti si u ničijoj zemlji. Ona je nepomična, nikad se ne menja, nikada ne stari, već ostaje zauvek ledena i nema.“<sup>169</sup>

U drami *Izdaja* Ema i Džeri se susreću u restoranu dve godine nakon što su raskinuli svoju ljubavnu aferu:

„Ema: Mislila sam na tebe pre neki dan.  
Džeri: Pobogu. Zašto?  
Ona se smeje.  
Džeri: Zašto?  
Ema: Pa, lepo je, ponekad, razmišljati o prošlosti. Zar ne?“<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Pinter, *Pet drama*, 277.

<sup>170</sup>Harold Pinter, *Betrayal*, (New York: Grove Press, 2013), 12.

[www.groveatlantic.com](http://www.groveatlantic.com), eBook ISBN: 978-0-8021-9228-8.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Emma: I thought of you the other day.

Jerry: Good God. Why?

She laughs.

Jerry: Why?

Na samom početku drame oseća se borba za dominaciju i vođstvo. Džeri se vrlo vešto pretvara da je iznenađen činjenicom da Ema razmišlja o njemu. Retroaktivno, obrnutim hronološkim redosledom, osvetljava se put njihove zajedničke prošlosti koji je ispunjen zanesenim susretima i vodi sve do samog početka kada Džeri, opčinjen lepotom supruge svog najboljeg prijatelja Roberta, Emi izjavljuje ljubav: „Zar ne vidiš? Lud sam za tobom. To je uragan. Da li si ikada bila u Sahara pustinji? Slušaj me. Istina je. Slušaj. Preplavljuješ me. Divna si.“<sup>171</sup> Njihov odnos počinje obožavanjem i nezaustavljivom, strastvenom potrebom jednog za drugim. Džeri doživljava Emu ne samo kao ljubavnu partnerku, već kao bitan deo sebe bez koga ne može da bude kompletan. Njihovi susreti u iznajmljenom stanu u početku su idilični i reflektuju imitaciju bračnog života. Postepeno odnos zapada u zamku ustaljenosti i dolazi do sitnih prepirki oko svakodnevnih stvari, u vezi sa poslom i slobodnim vremenom, ispunjava ga ogorčenost, a potom i ljutnja što dovodi do razmimoilaženja. Od očaranosti do razočaranosti, u sukobima između Eme i Džerija, pobjeda u borbi za dominaciju varira i moć se smenjuje od jednog do drugog. Njihov odnos, konačno, obeležava izdaja sa Emine i Robertove strane prikrivanjem činjenice da je Ema Robertu obelodanila svoj preljubnički odnos, a da to Džeriju nije rekla.

Ema i Robert, supružnici razapeti između nametnutih vrednosti savremenih tokova i ličnih želja, nakon četrnaest godina braka svoju zajednicu privode kraju, pri čemu Ema saznaje da joj Robert nije bio veran:

„Ema: Znaš li šta sam saznala . . . sinoć? Varao me je godinama. Imao je. . . druge žene godinama.

Džeri: Ne? Pobogu..

(Pauza).

Ali mi smo njega varali godinama.

Ema: I on je varao mene godinama.

Jerry: Pa, nisam za to znao.

Ema: Ni ja.“<sup>172</sup>

---

Emma: Well, it's nice, sometimes, to think back. Isn't it?"

<sup>171</sup> Pinter, *Betrayal*, .50.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

"Can't you see? I'm crazy about you. It's a whirlwind. Have you ever been to the Sahara Desert? Listen to me. It's true. Listen. You overwhelm me. You're so lovely."

<sup>172</sup> *Ibid.*, str. 17.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

"Ema: You know what I found out . . . last night? He's betrayed me for years. He's had . . . other women for years.

Jerry: No? Good Lord.

(Pause).

But we betrayed him for years.

Ema: And he betrayed me for years.

Jerry: Well I never knew that.

Ema: Nor did I."

Klupko prevara se obmotava oko protagonista baš kao i život u savremenom svetu u kome je svaka istina zamenjena reklamom nekog brenda i zdatim načinom života koji nije uvek u skladu sa željama i potrebama pojedinca. Emin i Robertov zajednički život prati uhodana savremena kretanja, igra se skvoš, prave se zabave, ali sa sigurnošću dnevne rutine dolazi do odumiranja njihove ljubavi. Da bi zadovoljila svoj ego, Ema se upušta u ljubavnu aferu sa Džerijem, Robertovim najboljim drugom i venčanim kumom. U središnjem delu drame, u Veneciji, Robert pokušava da otkrije istinu, što ukazuje da savremeni čovek, ma koliko bio otuđen, ne odustaje od traženja izlaza iz lavirinta obmana koje kreira savremeno društvo. U Torčelu, koji su zajedno posetili deset godina ranije, na svom medenom mesecu i na početku svoje ljubavi, prelama se završetak njihove romanse i Robert tamo odlazi sam, iako tada još ne dolazi do konačnog razilaska. Prilikom razotkrivanja istine Ema, iako je to čini ranjivom, obelodanjuje istinu Robertu, čime on stiče saznanje a samim tim i moć. Robert, iako nije zaljubljen u svoju suprugu, pokazuje promoćurnost i čita znake preljube iz pisma koje dobija i odgovora koje ona daje. Robert dobija prednost u njihovoj igri moći, ali je uskoro i gubi jer postaje svestan da njihov sin ima godinu dana, a da Emina preljuba traje već pet godina. Moć i ranjivost se smenjuju naizmenično. Kraj braka dolazi četiri godine kasnije kada i sam Robert priznaje Emi da joj nije bio veran.

U odnosu koji formiraju Ema, Robert i Džeri, glavni nosilac dominacije, kontrole i moći jeste Ema. Ona poseduje znanje i određuje kome će, šta i kada saopštiti. Ona Robertu priznaje svoje neverstvo četiri godine pre nego što tu činjenicu otkriva Džeriju. Džeri sve vreme misli da Robert ne zna za njegovu aferu sa Emom, da je njihovo prijateljstvo nepoljuljano i da je on taj koji kontroliše situaciju. U zamršenim odnosima ljubavi i izdaje, borbe i moći, čitaju se opozicioni znaci otpora tradicionalanom viđenju braka, porodice i prijateljstva. Prilikom razgovora između Roberta i Džerija otkriva se njihov strah od života u vidu komentara da je teže odgajati muške bebe od ženskih i da su muške bebe anksioznije u odnosu na svet koji ih okružuje, dajući implicitno priznanje da oni doživljavaju žene kao superiornija bića. Takođe, Robert i Džeri igraju skvoš i kroz tu igru sportskog nadmetanja iskazuju svoju muškost, a potom sledi odlazak na jelo i piće i muške razgovore što ih zbližava u njihovom muškom povezivanju:

„Robert: Kada ćemo da igramo skvoš?

Džeri: Previše si dobar.

Robert: Uopšte nel. Uopšte nisam dobar. Samo sam u boljoj formi od tebe.

Džeri: Ali zašto? Zašto si u boljoj formi od mene?

Robert: Zato što igram skvoš.“<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Pinter, *Betrayal*, 30.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Robert: When are we going to play squash?

Džeri: You’re too good.

Robert: Not at all. I’m not good at all. I’m just fitter than you.

Džeri: But why? Why are you fitter than me?

Robert: Because I play squash.”

Povezivanje kroz sportsko nadmetanje sadrži elemente borbe za dominaciju među dvojicom prijatelja. Robert, koji zna da je Džeri bio u ljubavnom odnosu sa njegovom ženom, ne zamera mu otvoreno taj čin izdaje, ali ima potrebu da istakne svoje prednosti u okviru sportske ige koja je regulisana društvenim pravilima. On ima potrebu da nadigra Džerija u okviru igre koja ima za cilj, između ostalog, da dozvoli učesnicima da ispolje svoja osećanja, ali ne stihijski – što bi dovelo do ugrožavanja opšteg društvenog poretka, već sportski, uokvireno pravilima, što je jedan od vidova kontrole koja se vrši od strane sila dominacije. Džeri, iako vrši čin izdaje prema Robertu, on ga i dalje smatra svojim najboljim prijateljem, jedino što ređe igraju skvoš. Svako od protagonista prolazi kroz proces izdaje i biva izdan u odnosu na tradicionalno, patrijarhalno sagledavanje datih društvenih formacija, ali ujedno stvara nova značenja istih. Ema, iako vara Roberta, ona ga istovremeno i voli i ne želi da ga izgubi. Džeri, iako prikriva istinu od Roberta, smatra ga najboljim prijateljem i takođe ne želi da ga izgubi:

„Džeri: Rekla si mu sve . . . o nama?

Ema: Morala sam.

(Pauza.)

Džeri: Ali on je moj najstariji prijatelj. Mislim, podigao sam njegovu rođenu ćerku u svoje ruke i bacio je i uhvatio je u svojoj kuhinji. Gledao me je kako to radim.“<sup>174</sup>

Džeri dopušta svojim nagonima da ga nadvaladaju, a takođe svoju strast usmerava ka Emi čime pokušava da umanjí osećaj inferiornosti u odnosu na Roberta i ojača svoje samopouzdanje. Istovremeno on voli svog prijatelja, poštuje poverenje koje postoji među njima i skriva istinu u strahu da bi se prijateljstvo moglo narušiti. Njihovo prijateljstvo opstaje iako nije utemeljeno na tradicionalnim moralnim načelima.

U drami *Proslava* ukrštaju se putevi bračnim parovima Lambertu i Džuli, Metu i Pru, Raselu i Suki. Okupljeni kao udruživanje koje se odvija kao svrha po sebi, oni proslavljaju godišnjicu braka u najskupljem restoranu u Londonu:

„Lambert: Zašto je ovo najbolji i najskuplji restoran u celoj Evropi – jer on insistira na odgovarajućim standardima, insistira da se standardi održavaju sa najvećom rigoroznošću, razumeš? Da se standardi održavaju do najviših standarda, do najviših prokletih standarda.“<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Pinter, *Betrayal*, 18.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Jerry: You told him everything . . . about us?

Emma: I had to.

(Pause.)

Jerry: But he’s my oldest friend. I mean, I picked his own daughter up in my own arms and threw her up and caught her, in my kitchen. He watched me do it.”

<sup>175</sup> Pinter, *Celebration*, 23.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

Lambert i Met, dvojica braće poreklom iz istočnog Londona predstavljaju se kao strateški konsultanti koji održavaju red i mir. Njihova veza je čvrsto utemeljena verovatno gangsterskim poreklom i srodničkom povezanošću. Iako elegantno obučen Lambert je skaradan, vulgaran i grub a agresija se ogleda u skoro svakom njegovom pokušaju da uglađeno komunicira. Odnos prema Džuli je pun nipodaštavanja i vređanja, ali ona njegove grube opaske prihvata sa nonšalancijom i time odnosi verbalne pobede:

„Lambert: Podigni prokletu čašu i umukni.

Džuli: Ali dragi, to je čista agresija...“<sup>176</sup>

Met i Pru takođe učestvuju u vulgarnim razgovorima i šalama otkrivajući da su, u stvari, novopečeni bogataši, i da potiču iz nižih slojeva. Rasel i Suki, muž i žena, takođe sve vrednosti posmatraju kroz novac. Suki otvoreno priča o svojim lascivnim aferama i ljubavnim druženjem sa raznom gospodom: „Suki: Bila sam iza nekoliko ormara sa datotekama.“<sup>177</sup>, a Rasela jedino brine kakav će utisak ostaviti na nadređene. Muško ženske verbalne borbe kreiraju promenljivu dinamiku društva za stolom, prikazujući lascivne aspekte savremenog porodičnog života zasnovanog na materijalnim dobrima. U odsustvu intelekta, morala i sofisticiranih emocija, Pinterova društvena satira ukazuje na fragilna mesta u porodičnim odnosima, kao i na kompleksnu strukturu zasićene kulture koja se guši u materijalnim postignućima, koja životne vrednosti meri principima moći i novca kroz populaciju koja ima ograničene intelektualne sposobnosti i slabo ili nikakvo obrazovanje:

„Sonja: Bili ste u pozorištu?

Suki: Na operi.

Sonja: Oh, stvarno, šta ste slušali?

Suki: Pa...puno toga se dešavalo. Puno pevanja. U stvari, previše. Nikako da prestanu. Zar ne?“<sup>178</sup>

---

“Lambert: That’s Why this is the best and most expensive restaurant in the whole of Europe – because he insists upon proper standards, he insists that standards are maintained with the utmost rigour, you get me? That standards are maintained up to the highest standards, up to the very highest fucking standards:”

<sup>176</sup> Pinter, *Celebration*, 41;

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original:

“Lambert: Raise your fucking glass and shut up.

Julie: But darling tha’s naked agression..“

<sup>177</sup> *Ibid.* str.7.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original:

“Suki: I’ve been behind a few filing cabinets.“

<sup>178</sup> *Ibid.*, str. 27.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

"Sonia: Been to the theatre?

Suki: The opera.

Sonia: Oh, really, what was it?

Suki: Well...there was a lot going on. A lot of singing. A great deal as a matter of fact. They never stopped. Did they?"

## 6. Identitet i jezičko izražavanje

### 6.1. Traganje Pinterovih dramskih likova za identitetom i sopstvom: Prihvatanje, otpor, povlačenje i inverzija društvene discipline

Pinterovi protagonisti nisu ukalupljeni u determinisane okvire određenih ljudskih identiteta i međuljudskih odnosa koje publici predstavlja i objašnjava sveznajući pripovedač. Kroz dijaloški diskurs protagonisti postepeno otkrivaju slojeve svojih multisemantičkih svetova, ispunjenih nasiljem, surovošću, torturom, fantazijom, predosećanjem opasnosti, strašću i borbom za dominaciju, pri čemu neminovno postaju iskušenici vrhovnog suda koga predstavlja društvo. Protagonisti dramskih dela Harolda Pintera jesu pripadnici belačke populacije savremenog kapitalističkog društva u Engleskoj. Oni pripadaju različitim miljeima i klasnim grupama, od najnižih do najviših, od socijalno odbačenih do uvaženih. Razmatrajući sociokulturni kontekst uočava se da Pinter ne postavlja eksplicitno u prvi plan socijalnu pripadnost svojih protagonista, već se usredsređuje na ontološki aspekt čovekovog bivstvovanja, na čoveka koga značajno definiše izraz koji Hajdeger koristi u spisu *Bitak i vreme - Unheimlichkeit* (Ne-bit-i-kod-kuće). U smislu Hajdegerovog promišljanja o bivstvovanju, savremeni čovek se ogleda u vlastitom doživljavanju otuđenog sveta koji ga okružuje, čime i sam biva otuđen od svog bitka. Pinterovi protagonisti, u savremenom društvu ne pronalaze nikakvo referentno polazište prema kome bi odredili vlastite identitete i definisali životne puteve. Oni prolaze kroz niz nedefinisanih situacija u zamagljenoj distorziji realnosti koju im nameću sile dominacije, a koja im umanjuje percepciju i onemogućava sagledavanje suštastva. Utemeljena tradicionalna etička shvatanja morala, odnosno onoga što se smatra dobrim, kako u delovanju, tako i u poimanju, u suprotnosti su sa vrednosnim sistemima Pinterovih protagonista koji su istrgnuti i pomereni iz kulturnog establišmenta i rastrzani u savremenom svetu pluralnih identiteta. Atmosfera misterije prožima biografije Pinterovih dramskih junaka. Ne može se sa sigurnošću tvrditi da li se nešto desilo ili ne u njihovoj prošlosti, kao ni da li su oni ti za koje se predstavljaju ili, pak, nisu. Njihovi motivi su nejasni, a budućnost je nedorečena, prepuštena ličnim interpretacijama. Nedefinisani pojmovi kreiraju osećaj strepnje, u smislu *Angsta*<sup>179</sup> egzistencijalističke filozofije, kao neodređenog, neobjašnjivog osećanja straha i napetosti, sentimenta savremenog društva, koji, čini se, da više oseća publika dok prati dešavanja na sceni, nego sami protagonisti. Usled pritiska koji nameću nepodnošljive psihičke ili društvene okolnosti, neki od Pinterovih protagonista pribegavaju eskapizmu, udaljavaju se od realnosti u višestrukim varijetetima koji se ogledaju u površnom i pomodnom načinu življenja, povlačenju u vlastiti fikcionalni univerzum, individualizaciji.

Pinterov preokret koji podrazumeva da se odnos protagonista, jednih prema drugima ili prema životu koji žive, potpuno preokrene, odnosno dovede u dijametralno suprotnu društvenu ili životnu poziciju u odnosu na onu koja je prvobitno predočena, sklopom okolnosti ili individualnom odlukom, moglo bi se reći da predstavlja paralelu Bahtinovom konceptu

---

<sup>179</sup> Nemačka reč die Angst u značenju strah, anksioznost pripada egzistencijalističkoj filozofiji i pretpostavlja se da je prvi upotrebio danski filozof Soren Kierkegaard (1813–1855).



karnevalizacije karaktera i načina života, odnosno Bahtinovo karnevalskoj slobodi. Bahtinov karnevalski svet<sup>180</sup>, baš kao i Pinterov savremeni svet, naglavačke okrenut, lišen je determinacije tradicionalno utemeljenih pravila, moralnih načela, ograničenja i propisa koji usmeravaju misao i delovanje savremenog čoveka, odnosno Pinterovog anti-junaka, određujući njegov životni put:

„Karneval nije spektakl koji ljudi posmatraju; oni žive u njemu, i svi učestvuju jer sama njegova ideja obuhvata sve ljude. Dok traje karneval van njega nema drugog života. U vreme karnevala život je podređen samo svojim vlastitim zakonima, odnosno zakonima sopstvene slobode. On ima univerzalni duh; to je posebno stanje celog sveta, stanje preporoda i obnove sveta, u kome svi učestvuju. Takva je suština karnevala, koju duboko osećaju svi njegovi učesnici.“<sup>181</sup>

Dualnost, koja s jedne strane podrazumeva zvaničnu, ozbiljnu, dogmatizovanu i terorom ispunjenu svakodnevicu savremenog hegemonističkog društva, podređenu hijerarhijskom poretku, a sa druge strane karnevalsku slobodu individualne interpretacije kulturnih znakova, ambivalentnih odluka, svetogrđa, smeha, strasti, opčinjenosti, preinačenja ustaljenih pravila, izdaje, preteranosti i satire popularnog pristupa savremenim sadržajima, u velikoj meri određuje potragu Pinterovih protagonista za vlastitim identitetom i sopstvom.

Ambivalentnost savremenog društva i različitosti u tumačenju društvenih oznaka čine kompleksnim sagledavanje etičke procene Pinterovih protagonista, odnosno određenja da li su njihovi postupci u skladu sa onim što predstavlja dobro i ispravno ili ne, i da li njihovi postupci treba da snose odgovarajuće sankcije. Pitanje moralne odgovornosti Pinterovih protagonista, u smislu u kome taj pojam objašnjava Babić, koji zastupa stanovište da postupci izazvani slobodnom voljom nose moralnu odgovornost za svoje posledice, dok događaji bez učešća slobodne volje ne povlače moralnu odgovornost onoga koji ih praktikuje, uslovljeno je uticajem sila dominacije koji svojim perfidnim instrumentima uspostavljenih pravila i medijskih fantazama determinišu svest savremenog čoveka, oblikujući njegovu volju i čineći je neslobodnom. Emil Dirkem u osnovi svojih sociologističkih postavki razvija ideju da je društvo *sui generis*, iznad pojedinca, te da društvo kao celina, oblikuje svest pojedinca, što bi u otvorenoj interpretaciji moglo da obesnaži ili podeli odgovornost Pinterovih protagonista za dela kojima pribegavaju, jer ako je njihova svest oblikovana društvom i ideologijom sila dominacije, onda oni ne deluju svojom slobodnom voljom već onom koja im je prinudno nametnuta kao njihova.

---

<sup>180</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

<sup>181</sup> *Ibid.*, str 7.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it. During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit; it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part. Such is the essence of carnival, vividly felt by all its participants.”

U duhu popularne kulture, Pinterovi protagonisti pokušavaju da prežive u stvarnosti koja ih okružuje, a koju uglavnom ne razumeju. Oni prolaze kroz različite forme izdaje, prevare i nelojalnosti i ne potpadaju pod tradicionalne kategorizacije određivanja identiteta. Polisemična otvorenost njihovih identiteta otelotvorena je u pokušajima da stvore sopstvena značenja i dekodiraju kulturne sadržaje društva koje ih okružuje. U smislu otkrivanja vlastitog društvenog identiteta i razumevanja društvenih odnosa, Pinterovi protagonisti na semantičkom, ontološkom i etičkom planu definišu se u odnosu na reakciju koju ispoljavaju prema vladajućoj ideologiji, a koja se realizuje u vidu prihvatanja, otpora, povlačenja ili inverzije društvene discipline.

Vid prihvatanja vladajuće ideologije može se primetiti se u drami *Kuhinjski lift*. Pinterovi protagonisti Gus i Ben svoje identitete traže u pripadanju organizaciji koju doživljavaju kao veću od sebe. Podvrgnuti vojnom režimu, a ne jaki da sami donose vlastite odluke, oni bespogovorno izvršavaju naređenja ma kakva ona bila, pa ne prezaju ni od ubistva. Zatvoreni u svoj mikro svet u vidu sobe, Ben i Gas sa iščekivanjem gledaju na zatvorena vrata. Ne znaju ništa, ni ko, ni kad, ni zašto, ali znaju da će onaj ko uđe umreti. Njihov svet je slep za ono što se u spoljnjem svetu događa baš kao što ni soba u kojoj se nalaze nema prozor:

„Gas: Ne bih imao ništa protiv da imaš prozor, mogao bi da vidiš kako izgleda napolju.

Ben: Šta će ti prozor?

Gas: Pa, volim da imam malo pogleda, Bene. To skraćuje vreme.

Šeta po sobi. Mislim, dođeš na mesto kada je još mrak, uđeš u sobu koju nikada ranije nisi video, spavaš ceo dan, radiš svoj posao, a onda opet odeš u noć.

Pauza.

Volim da pogledam pejzaž. Nikada ne dobiješ tu priliku u ovom poslu.

Ben: Imaš svoje praznike, zar ne?

Gas: Samo dve nedelje.

Ben: (spuštajući novine). Ubijaš me. Svako bi pomislio da radiš svaki dan. Koliko često radimo posao? Jednom nedeljno? Na šta se žališ?

Gas: Da, ali moramo da budemo na dugme, zar ne? Ne možeš se mrdnuti iz kuće u slučaju da dođe poziv.“<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 118.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“ I wouldn't mind if you had a window,  
you could see what it looked like outside.

Ben: What do you want a window for?

Gus: Well, I like to have a bit of a view, Ben. It whiles away the time.  
He walks about the room.

I mean, you come into a place when it's still dark, you come into a room  
you've never seen before, you sleep all day, you do your job, and then you go  
away in the night again.

Pause.

I like to get a look at the scenery. You never get the chance in this job.

Ben: You get your holidays, don't you?

Gus: Only a fortnight.

Radna etika, odnosno određeno radno vreme, određeno slobodno vreme, određeni praznici ukazuju na paternalističke stege kapitalističkog društva koje predstavnike potčinjene, radničke klase, postavljaju u jasno determinisani kalup, pretvarajući ih u vojnike svog autoritarnog sistema koji rade za više dobro, za dobrobit svog poslodavca. Određujući radno i slobodno vreme radnika vlasnici sredstava za rad postaju takođe i vlasnici radnog i slobodnog vremena radnika a time i njih samih. Gas i Ben su na raspolaganju dvadesetčetiri sata. Oni vreme provode u konstantnom iščekivanju obraćanja nadređenih što im ne ostavlja ni vremena, ni prostora da se posvete vlastitom sopstvu:

„Gas: U koliko sati će nas kontaktirati??

Ben čita.

U koliko sati će nas kontaktirati?

Ben: Šta nije u redu sa tobom? To može biti bilo kada. Bilo kada.“<sup>183</sup>

Poruka je jasna - vredni i poslušni radnici dobiće svoju nagradu u vidu praznika i odmora i svoju svest o sebi s ponosom će odrediti po toj meri. Otušeni od ikakvog sopstva, istrenirani da izvršavaju naređenja visoko razvijenog industrijskog društva Gas i Ben su zarobljeni u rutini svakodnevnog života u društvenim okovima sila dominacije. Strepnja o uljezu koji treba da se pojavi jeste strepnja od nejasnog i neizvesnog spoljnog sveta koji ispunjava otuđenost i nesigurnost ljudskog stanja. To je svet u kome Gas i Ben ne samo da se ne znaju ko je osoba preko puta, već ne znaju ni ko su oni sami, niti mogu obujmiti kompleksnost sveta koji ih okružuje. Oni nemaju moć da sagledaju svoj položaj a samim tim ni da dokuče vlastito sopstvo. Gas i Ben prihvataju vladajuću ideologiju i ne ulažu puno truda da stvore sopstvena značenja. Oni ni ne znaju da su zarobljenici dualnosti popularnog konzumerstva sa jedne strane i asketizma sa druge. Gas pokazuje znake zasićenosti podređenim životom, kajanje zbog ubistva nepoznate devojke, nezadovoljstvo zbog toga što se od njih očekuje previše i što ne znaju ništa:

„Gas: Zar ti nikad ne dozlogrdi?

Ben: Dozlogrdi? Šta?“<sup>184</sup>

---

Ben: (lowering the paper). You kill me. Anyone would think you're working every day. How often do we do a job? Once a week? What are you complaining about?

Gus: Yes, but we've got to be on tap though, haven't we? You can't move out of the house in case a call comes."

<sup>183</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 116.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

"Gus: What time is he getting in touch?

(Ben reads)

What time is he getting in touch?

Ben: What's the matter with you? It could be any time. Any time."

<sup>184</sup> *Ibid.*, str. 118.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

"Gus: Don't you ever get a bit fed up?

Ben: Fed up? What with?"

Njegov unutrašnji bunt, odvajanje od slepog prihvatanja stvarnosti, pokušaj približavanja ideji o sopstvenom mišljenju Gasa skupo košta u sistemu koji ne oprašta. U trenutku kada Gas dovikuje sadržaj paketa hrane koju šalju nevidljivom nalogodavcu Ben ga upozorava da ne više:

„Ben: Ne bi trebalo da tako vičeš.

Gas: Zašto da ne?

Ben: To se ne radi.”<sup>185</sup>

U jasno određenoj hijerarhiji kapitalističkog sistema etabliran je precizan kod ponašanja koji nepobitno nalaže ne samo ko šta sme da govori i radi, već određuje i na koji jedini način to sme da se izvede. Odstupanje od sistema povlači neprihvatljiv komunikacioni diskurs i nevidljivi poslodavac nalaže Benu da ubije onoga ko je na vratima – Gasa. Sistem vrlo jasno odstranjuje one koji pokušaju da mu se odupru i beskompromisno određuje položaj potčinjenih. Nalog Benu da ubije Gasa, u smislu pripadnosti istoj društvenoj klasi, mogao bi se tumačiti kao nalog da ubije sebe, odnosno svoj podsvesni otpor skučenju i minimalističkoj egzistenciji koju mu nameće društvo i na tom mračnom mestu završi ikakav pokušaj pronalaženja vlastitog sopstva.

U drami *Rodendanska zabava* Pinterovi junaci nastavljaju potragu za vlastitim identitetom kroz trnovite životne puteve obavijene misterijom i terorom. Goldberg i MekKen, slično Gasu i Benu, kao predstavnici terorista koji pripadaju tajanstvenoj organizaciji, iako različiti po karakteru, baš kao i Gas i Ben, pripadaju istom opredeljenju i svoje sopstvo podređuju višoj sili. Obojica predstavljaju produženu ruku sistema kome služe i koriste sva raspoloživa sredstva da udovolje vladajućoj ideologiji. Njihov dolazak unosi nemir u zbunjene živote stanara pansiona, odmetnika od tog istog sistema na svoj način i angst uzima svoj pun zamah. Iako uvodna scena počinje Meginim pitanjem Pitija da li je to on i Piti, nakon što je nekoliko puta Meg ponovila pitanje, odgovara da to jeste on, ne može se reći da je iko zaista duhom prisutan, a još manje da zna ko je ko u stvari:

“Meg: Jesi li ti, Pit?

Pauza.

Pit, jesi li ti?

Pauza.

Pit?

Pit: Šta?

Meg : Jesi li ti?

Pit: Da, ja sam.

Meg: Šta? (Pojavi joj se lice na šuberu.) Jesi se vratio?”<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 136.

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Ben: You shouldn’t shout like that.

Gus: Why not?

Ben: It isn’t done.”

<sup>186</sup> Pinter, *Pet drama*, 27.

Otuđenje, zbuđenost, ravnodušnost i kolotečina, a potom, strepnja, agresija i nasilje, ispunjavaju kako dinamiku života u pansionu na obali mora, tako i unutrašnje svetove njegovih stanara.

Pansion kao zatvoreni svet za sebe predstavlja pravo utočište tajanstvenom Stenliju i skriva ga od svih pretnji spoljašnjeg sveta koje su se nad njim nadvile. Iako u nekoj vrsti izbeglištva, on ne može izbeći kulturološkim uticajima i duboko ukorenjenoj tradiciji koja se, između ostalog, ogleda u vidu ispijanja čaja:

„Pit: Zar mu nisi odnela čaj?

Meg: Uvek mu odnesem gore šolju čaja.”<sup>187</sup>

Iako sakriven od spoljnih uticaja, Stenli ne uspeva da dosegne odgovarajući koncept razmišljanja, ponašanja i delovanja koji bi bio u skladu sa njegovim godinama i usmeravao ga razvoju samosvesti. On je zarobljen u nejasnom osećaju nerazvijene dečije svesti i potreba odraslog muškarca. Njegov identitet je nedefinisan baš kao i njegova prošlost koja ostaje tajanstvena i ambivalentna do samog kraja. On pokušava da ubedi MekKena da je pogrešio u vezi sa njegovim identitetom i da on nije onaj koga traže, ali bez većeg uspeha. Stenlijev otpor koji pruža silama dominacije i nepristanak da se ponaša, misli i deluje u skladu sa njihovim zahtevima odražava gerilsku borbu i stvaranje vlastitih značenja sopstvenog identiteta. Stenlijeva potraga za sobom prvo dobija oblik povlačenja u vlastitu zonu komfora jer ne želi da postane deo šireg društva, da mu se prilagodi i prihvati njegove namete, ali kada Goldberg i MekKen, odnosno sile vladajuće ideologije, neumitno dođu do njega, njegova autonomija je ugrožena i Stenli je prinuđen da promeni stratešku taktiku preživljavanja i pruži žestok otpor. On pokušava na sve načine da Goldberga i Mekkena udalji iz kuće, iz komšiluka, iz svog života. On odbija da uradi bilo šta što mu oni nalože, pa čak odbija da sedne kada oni to od njega zahtevaju. Međutim, već u malim postupcima počinje prilagođavanje zahtevima društva i nakon kraćeg verbalnog nadmetanja Stenli ipak seda na stolicu. Ma koliko njegov otpor bio jak i značajan, društvene sile su još jače i ne biraju sredstva za ostvarenje svog cilja - apsorpcije svih i svega. Goldberg objašnjava Stenliju da on, u stvari, ne postoji kao ljudsko biće, aludirajući na širem nivou na depresiju posleratne Britanije: „Ti si mrtav. Ne umeš da živiš, ne umeš da misliš, ne umeš da voliš. Ti si mrtav. Gori si od kuge. Nemaš soka u sebi. Ti si smrad - ništa više.”<sup>188</sup> Sile dominacije ne posustaju, ma koliko Stenli bio rešen da im se odupre. Savremeni čovek, zbuđen ideološkim oblicima, odnosno načinom na koji tekstovi predstavljaju određenu sliku sveta, zauzimaju jednu od strana u konfliktu i utiču na dispoziciju i koncepciju kako njegovog vlastitog razmišljanja, tako i razmišljanja društva u celini, udaljava se od svog sopstva i vlastitog identiteta u lavirintu iluzionističke imitacije života koje mu se nameće:

“Goldberg: Napravićemo čoveka od tebe.

MekKen: I ženu.

Goldberg: Bićeš preorjentisan.

MekKen: Bićeš bogat.

Goldberg: Bićeš prilagođen.

MekKen: Bićeš naš ponos i radost.

---

<sup>187</sup> Pinter, *Pet drama*, 30.

<sup>188</sup> *Ibid.*, str. 63.

Goldberg: Bićeš *mensch*.  
MekKen: Bićeš uspešan.  
Goldberg: Bićeš potpun.  
MekKen: Izdavaćeš naređenja.  
Goldberg: Donosićeš odluke.  
MekKen: Bićeš magnat.  
Goldberg: Državnik.  
MekKen: Posedovaćeš jahte.<sup>189</sup>

Stenli završava svoje traganje za sopstvom porazom - prilagođavanjem i potpadanjem pod vlast spoljnog društva i sila dominacije.

Otpor kao ne prihvatanje ustaljenih moralnih načela, načina života i društvenog habitusa, ogleda se, takođe, u drami *Povratak*, u Rutinom odbijanju da svoje nagone prikrije u rutini udobne svakodnevice: „ Leni:...deca, i sve što uz njih ide-kupanje, vožnja autobusima brzim kao strele, osvežavajuća pića, i to koliko ko može da popije, šetkanje u šorcu kud god hoćeš. Kad god ti padne na pamet, danju i noću, služe te kafom i džinom...“<sup>190</sup> Rut predstavlja otpor nametnutom društvu i inverziju društvene discipline. Ona ostavlja život siguran i zacrtan istorijom razvitka ideje o civilizacijskom habitusu i prepušta se životu na ivici kao Soho prostitutka. Pinterov preokret koji se ogleda u dijametralnoj promeni i inverziji životne pozicije postavlja Rut u poziciju dominacije u porodici u kojoj ona seda na tron koji je prethodno pripadao drugoj ženi, Maksovoj supruzi i majci porodice, prostitutki i domaćici -Džesi. Ambivalentnost Rutinih odluka nalazi potporu u karnevalskoj slobodi i karnevalizaciji koje zastupa Mihail Bahtin. Prema Bahtinu centralni ritualni čin karnevala jeste parodično postavljanje novog kralja i svrgavanje karnevalskog kralja, da bi kasnije i novi kralj bio svrgnut. Čin krunisanja i svrgavanja odražava promenu društvene strukture i poretka, kao i autoriteta i hijerarhijskog sistema. Ovaj ritualni čin, baš kao Rutino pozicioniranje na čelo porodice, predstavlja početak karnevalskog obrnutog sveta koji objedinjuje suprotnosti dualističkih elementa smrti i ponovnog rađanja, mudrosti i gluposti, vrline i greha, vernosti i izdaje, promene i obnavljanja.<sup>191</sup>

Pinterova protagonistkinja Ema, takođe odražava određene elemente karnevalstva svojim učešćem u inverziji društvene discipline i dvostrukim životom koji vodi. Ona je istovremeno verna ideji uhodane rutine koju ima u svakodnevnom životu sa svojim suprugom, ali i neverna istom pošto je u preljubi sa njegovim najboljim drugom.

Određeni stepen otpora, ali i povlačenja, ogleda se u liku Dejvisa u drami *Nastojnik*. Skitnica i beskućnik, nedefinisane prošlosti, on nastoji da nađe svoje mesto u društvu, ali istovremeno sve radi da to toga ne dođe. Po njegovoj priči bio je svugde, radio je svašta, a možda i nije. Odmetnik od konvencionalnog, nepouzdanog karaktera, Dejvis, lutajući lavirintom savremenog društva, obećava i obmanjuje, moli i vlada, likuje i propada. Nesnađen

---

<sup>189</sup> Pinter, *Pet drama*, 88.

<sup>190</sup> *Ibid.*, str. 191.

<sup>191</sup> Bakhtin, *Rabelais and His World*.

i neiskren, pre svega prema sebi samome, Dejvis za cilj svog puta postavlja iluziju, put u Sidkap do kojeg nikada neće stići.

Gerilska taktika povlačenja, kao odlika popularne kulture, u odnosu na vladajuću ideologiju, primećuje se, mada u različitim formama i jačini, između ostalih protagonista, kod Hirsta i Estona takođe. Hirst (*Ničija zemlja*) živi povučeno, izolovano od savremenog društva, u svetu sećanja „na nestalu pastirsku Englesku iz prošlosti, sa idiličnim travnjacima, piknicima i čajevima u elegantnim letnjim haljinama... ali i svet nestalih stvarnih ili izmišljenim seksualnih moći i neustrašivih ljubavnih podviga.“<sup>192</sup> Iako odbija da bude deo spoljašnjeg sveta, Hirst je već neminovno duboko uronjen u njegovu mrežu materijalnog obilja. Iako imućan, njegov dom je pust, a on lično jeste usamljen i bez prijatelja. Dvojica slugu su ujedno i njegovi tamničari. Hirst se povlači, ali ne nalazi utehu u svom begu od stvarnosti i tuži zbog starosti koju utapa u viskiju i šampanjcu: „Ima kutaka u mom srcu... gde ni živa duša... nije nikad... ne može nikad... zaviriti...“<sup>193</sup>

Potpuno drugačiji eskapista jeste Eston (*Nastojnik*). Za razliku od Hirsta koji pripada višoj klasi i žali za prošlim vremenima, Eston je predstavnik srednje klase i ne poseduje skupoceni nameštaj i drugu robu kao Hirst. On je izmešten iz društva, živi u sopstvenom svetu, a njegovo napuštanje društvenog života, predstavlja oblik osobenjaštva i individualizma. Njegova soba je pretrpana replikama masovne proizvodnje i alatkama jer mu one pružaju zadovoljstvo, sigurnost i oplemenjuju njegovo uzaludno bivstvovanje. Eston je lišen svakog potencijala, ali ipak oseća empatiju, ima želju da pomogne drugima, poseduje stvaralački nagon i ima neki svoj cilj. Eston je lobotomisan, njegove misli su spore i nejasne. On zavisi od svog brata, slično kao što je i čovek u masovnoj kulturi uglavnom potisnut, poništen i zavisn od sile dominacije koja, simbolično, kroz ideologiju vrši kolektivnu lobotomiju. Obmanut od strane društva, Eston nastavlja da obmanjuje samog sebe: „Svejedno, imaću ionako puno posla. Moram da podignem šupu! Ako je ne podignem sada, neću nikada. Prvo šupu pa tek onda ostalo.“<sup>194</sup>

Savremeni, otuđeni, zaslepljeni materijalnim blagostanjem, sjajom, uspehom i glorifikacijom obilja, izmešanih osećanja, neobrazovani, agresivni i površni identiteti okupljeni su u drami *Proslava*. Lambert i Džuli, Met i Pru, Rasel i Suki tipični su predstavnici savremenog društva koji siromaštvo sopstvenog duha maskiraju spoljnim bogatstvom u kome traže utočište od unutrašnje praznine. Izvitoperenost, neusklađenost, mrak, zaluđenost i duboko nezadovoljstvo izbijaju iz Raselovog komentara oslikavajući pomućeno stanje svesti savremenog čoveka:

“Rasel: Ali kada sedim u ovom restoranu, ja iznenada shvatam da nemam psihopatske tendencije uopšte. Ne osećam potrebu da ubijem svakog koga ugledam. Ne osećam potrebu da postavim bombu pod svačiju stražnjicu. Osećam nešto potpuno drugačije, imam osećaj ekvilibrijuma, harmonije, ja volim moje drugare za stolom. E sad, to je za

---

<sup>192</sup> Pinter, *Pet drama*, 21. .

<sup>193</sup> *Ibid.*, str. 271.

<sup>194</sup> *Ibid.*, str. 151.

mene veoma neobično. Normalno osećam - kao što sam upravo rekao - apsolutnu zlobu i mržnju prema svime dokle god mogu da pljunem - ali ovde osećam ljubav. Kako to objašnjavaš?

Suki: To je do ambijenta!“<sup>195</sup>

Pogubljeni i izmanipulisani, raspolučeni između stvarnosti i fikcije, udaljeni od svog sopstva, Pinterovi protagonisti, bilo da beže u prošlost, manipulišu sadašnnošću ili menjaju budućnost, pokazuju tvrdokornu crtu ljudskog bića koji ne odustaje od borbe za opstanak, dok traže sopstvena značenja kulturnih znakova u svetu koji im je nametnut.

---

<sup>195</sup> Pinter, *Celebration*, 39.;

Tekst korišćen u radu je prevod autora.

Original:

“Russell: But when I’m sitting in this restaurant I suddenly find I have no psychopathic tendencies at all. I don’t feel like killing everyone in sight, I don’t feel like putting a bomb under everyone’s arse. I feel something quite different, I have a sense of equilibrium, of harmony, I love my fellow diners. Now, this is very unusual for me. Normally I feel-as I’ve just said-absolutely malice and hatred towards everyone within spitting distance/ but here I feel love. How do you explain that?

Suki: It’s the ambience.”



## 6.2. Pinterovi dramski likovi u kulturi jezičkog izražavanja

Lingvistički diskurs Harolda Pintera je autentičan i u mnogo čemu veoma poseban i slojevit. Drame su pisane u dijaloškoj formi i između ostalog sastoje se od klišeja koji na prvi pogled odaju utisak da ne sadrže smisao, dok su fraze stereotipne i mehanički se ponavljaju. Jezičkim poigravanjem i eksperimentisanjem, Pinter publiku navodi da se fokusira ne samo na čin govora, već i na jezik kojim je taj čin uslovljen i vodi ih ka upotrebi logike i promišljanja, jer tek kada naiđe na situaciju u kojoj se vodi besmislena komunikacija čovek počinje istinski da se pita o smislu. Jezik koji Pinter koristi je jednostavan, svakodnevni, rečenice su kratke i eliptične, a putem pauza, tišina i igre rečima - koje jasno ukazuju na kompleksan odnos između jezika i subjektivnosti, Pinter unosi u svoj jezički izraz psiho-ideološke i semiološke komponente i koristi ga kao sredstvo kulturne moći. Njegove lingvističke borbe ukazuju na semiotičko razumevanje jezika koje podrazumeva fokus kako na *parole* - akt individualnog govora, tako i na *langue* - jezik kao strukturisani sistem koji omogućava i ograničava parole. Oslanjajući se na Sapirovu postavku međusobne uslovljenosti jezika i kulture, odnosno da je jezik ključ koji otvara vrata određene kulture, moglo bi se reći da Pinterov jezički diskurs otvara vrata polisemantičkih jezičkih struktura popularne kulture. Sa relativističkog aspekta Pinterov jezički domet razvija interaktivni odnos sa urbanim, britanskim sociokulturnim aspektima, obuhvatajući sociolekte podređenih društvenih slojeva i žargonske izraze, posebno zastupajući Kokni istočno londonski dijalekt. Performativno, Pinterov lingvistički diskurs pokriva jezičke varijetete koji nose određena ideološka sociolingvistička značenja otpora podvrgavanju lingvističkoj disciplini, što afijilativno utiče da publika prvo s nevericom, a potom dubljim razumevanjem percipira jezik koji se koristi.

Miríea Aragej (*Miríea Aragay*) u svom spisu *Frakturisanje kritičkog razgovora o Pinterovom jeziku: odgovor na Moris Čarni (Maurice Charney)*, objavljenom u žurnalu *Konotacije - časopis za kritičku debatu* Društva za konotacije, između ostalog, objašnjava Kviglijevu (*Quigley*) teorijsku paradigmu koja podrazumeva da se značenje stvara na osnovu načina na koji se jezik koristi, a ne na osnovu upotrebljenih reči, što on naziva „međurelaciona funkcija“ (*interrelational function*) jezika koju postavlja kao centralnu za Pinterove drame. Miríea takođe objašnjava da Mark Silverstein (*Marc Silverstein*) ističe da se Kvigli fokusirao na parole (individualni govorni čin), i da nije obratio posebnu pažnju na ograničenja koja *langue* (sistem jezika) postavlja individualnom iskazu, te da je tu ideju razradio i proširio uvodeći pojam Drugoga, pod kojim podrazumeva ne samo simbolički poredak, već i kulturne kodove ili diskurse koji obavestavaju o poziciji subjekta:

„Predlažem da ponovo problematizujem 'Pinterov problem', da ponovo razmislim o tome kako Pinter koristi jezik, proširujući obim Kviglijevе 'međurelacione funkcije', da ispitam kako se različite bitke za moć koje se vode u ovim komadima odigravaju na terenu diskurzivnog polja Drugoga, sa oružjem koje se sastoji od kodova koji govore o različitim oblicima kulturne moći. U Pinterovim delima, proces pregovaranja o odnosima neodvojiv je od procesa kroz koji subjekt pokušava da se čvrsto usidri unutar simboličkog poretka [...]. Tvrditi, kao što ću ja, da su pitanja kulturne moći i odnosa subjekta prema toj moći od centralne važnosti za ove drame, znači tvrditi da Pinterov

rad istražuje neka fundamentalna politička pitanja [...] marginalizacije, seksualnosti i roda, ideološki status porodice, odnos nasilja prema prinudnoj moći jezika [...] (Silverstein 22-23)”<sup>196</sup>

Silverstein u delu *Harold Pinter i jezik kulturne moći*<sup>197</sup> razmatra 3 oblasti delovanja jezika u dramskim delima Harolda Pintera: kako jezik funkcioniše u Pinterovim dramama, kakav je odnos između jezika i subjektivnosti u predstavama i šta drame otkrivaju o tome kako jezik služi kao sredstvo kulturne moći. On ističe političku dimenziju Pinterovih drama utkanu u subjektivne pozicije protagonista i ideološki aspekt jezika koji koriste, a takođe naglašava da se Pinterove drame fokusiraju na život koji se odvija u okviru ideoloških, diskurzivnih i društvenih struktura koje su iznad pojedinca koji deluje u skladu sa vlastitom reakcijom na njih. On naglašava da Pinterovi jezički kodovi koji odražavaju kulturnu moć ukazuju da se subjektivnost javlja u senci iste, kao i da promene dominantnih odnosa moći podrazumevaju kompleksno, dugotrajno i sveukupno delovanje sila otpora na različitim nivoima društvene svesti.

Pinterova tišina, odnosno Pinterova pauza, govori više od izgovorenih reči i u vidu podteksta otkriva različite uvide u svet koji nas okružuje. U duhu populrane kulture Pinterova tišina prepušta pojedincu da kreira sopstvena značenja i odredi kako karakter protagonista, semantiku delovanja, tako i sam rasplet, odnosno završetak drame, na šta ukazuje i sam Pinter u izjavi o njegovom poimanju vlastitog stvaralačkog procesa:

„U isto vreme bih želeo da bude sasvim jasno da svoje likove ne smatram nekontrolisanim ili anarhičnim. Oni to nisu. Funkcija selekcije i uređenja je moja. Ja, zapravo, obavljam sveukupno 'fizikalisanje' i mislim da mogu reći da pomno vodim računa o obliku stvari, od oblika rečenice do ukupne strukture predstave. Ovo oblikovanje je, najblaže rečeno, od prvog značaja. Nisam za 'rasulo' na sceni. Ali mislim da se dešava dvostruka stvar. Raspoređuješ i slušaš, prateći tragove koje ostavljaš sebi, kroz likove. I ponekad se nađe ravnoteža, gde slika može slobodno da rađa sliku i gde

---

<sup>196</sup> Miriea Aragay, *Connotations Vol. 23.2 (2013/2014) Fracturing the Critical Conversation on Pinter's Language: A Response to Maurice Charney*, str.350.

(<http://www.connotations.de/wp-content/uploads/2017/07/aragay0232.pdf>).

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

“I propose to re-problematize “the Pinter problem,” to rethink the question of how Pinter utilizes language by broadening the scope of Quigley’s “interrelational function” to examine how the various battles for power enacted in these plays are fought on the terrain of the Other’s discursive field with weapons consisting of the codes that speak the various forms of cultural power. In Pinter’s works, the process of negotiating relationships is inseparable from the process through which the subject attempts to anchor himself firmly within the symbolic order [...]. To argue, as I shall, that questions of cultural power and the subject’s relationship to that power are of central importance to these plays is to claim that Pinter’s work explores some fundamental political questions of [...] marginalization, sexuality and gender, the ideological status of the family, the relation of violence to the coercive power of language [...] (Silverstein 22-23).”

<sup>197</sup> Marc Silverstein, *Harold Pinter and the Language of the Cultural Power*, Associated University Presses, London and Toronto, 1993.

u isto vreme možete da zadržite pogled na mestu gde likovi ćute i kriju se. Tišina je ta koja mi ih najočiglednije razotkriva.“<sup>198</sup>

Martin Eslin ukazuje na bitnost podteksta, pauze i tišine, pri čemu objašnjava da pauza predstavlja prazninu u dijalogu u toku koje se odvija podtekst i koja prestaje kada se podtekst završi, te se nastavlja niz misli, a tišina se javlja kada protagonisti nemaju više šta da kažu jedni drugima i novi tok misli mora da se pokrene.

Martin Eslin u spisu *Pinter, studija njegovih drama* ukazuje na paralelu između dijaloških strategija Čehova i Pintera, ističući važnost podteksta. Eslin navodi kao primer razgovor između Varje i Lopahina u drami *Trešnjin voćnjak*, koji se odvija u četvrtom činu, a u kome navedeni protagonisti govore o nekom odevnom predmetu koji Varja traži, a, u stvari, u kome se oslikavaju Lopahinova i Varjina slabost i nedostatak hrabrosti da razgovaraju o temi koja ih oboje zaokuplja- da Lopahin zaprosi Varju. Pauza, ističe Eslin, koja se javlja u njihovom trivijalnom dijalogu, tišina koja nastaje u nedostatku reči koje bi odražavale ono što je protagonistima na umu, predstavlja prekretnicu u sudbini navedenih likova. Podtekst, stvarne, neizrečene namere protagonista, koje se kriju u tišini, ukazuje na kompleksan odnos „kosog“ dijaloga i pauze. Eslin naglašava da je Pinter razvio pomenutu „čehovsku tehniku dijaloga“ (*Chekhovian technique*) i u tišinu uneo dodatni osećaj pretnje i emocionalne napetosti. Pinterova tišina odražava više od unutrašnjeg monologa protagonista, ona odražava odnos prema vladajućoj ideologiji, a iznad navedenog, ona odražava težnju da protagonista sačuva svoju autonomiju i pribegne tehnici popularne kulture, tehnici izbegavanja:

„Mislim“, rekao je Pinter, „da komuniciramo isuviše dobro, u našoj tišini, u onome što nije rečeno, i da je ono što se dešava neprestano izbegavanje, očajnički pokušaji da se zadržimo za sebe. Komunikacija je previše alarmantna. Ući u tuđi život je previše zastrašujuće. Otkriti drugima siromaštvo u nama je previše strašna mogućnost. Ne sugerišem da nijedan lik u komadu ne može da kaže šta zapravo misli. Nimalo. Otkrio sam da uvek dođe trenutak kada se to dogodi, kada on kaže nešto, možda, što nikada ranije nije rekao. A kada se to desi, ono što on kaže je neopozivo i nikada se ne može vratiti“.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> Eslin, *Pinter, a Study of His Play*, 45.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

“I’d like to make it quite clear at the same time that I don’t regard my own characters as uncontrolled, or anarchic. They’re not. The function of selection and arrangement is mine. I do all the donkey work, in fact, and I think I can say that I pay a meticulous attention to the shape of things, from the shape of a sentence to the overall structure of the play. This shaping, to put it mildly, is of the first importance. I’m not in favour of diarrhoea on the stage. But I think a double thing happens. You arrange and you listen, following the clues you leave for yourself, through the characters. And sometimes a balance is found, where image can freely engender image and where at the same time you are able to keep your sights on the place where the characters are silent and in hiding. It is in the silence that they are most evident to me.”

<sup>199</sup> Eslin, *Pinter, a Study of His Play*, 47.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

“I think”, Pinter has said, “that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. To enter into someone else’s life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too

Eslin Pinterovo pozorište naziva pozorištem jezika u kome, pored tišine, ritmične reči proizvode napeto, preteće, komično i tragično osećanje, odnosno predstavljaju oružje u borbi između dominacije i podređenosti. Eslin takođe naglašava da je jezik koji Pinter koristi naturalizovan i da su dijalozi i u njima svaki slog, svaka fleksija, nizovi dugih i kratkih glasova i celokupne rečenične strukture sračunato i besprekorno oblikovane, te da te odlike, preciznost i ekonomičnost dijaloškog diskursa, povezuju Pintera sa savremenom engleskom visokom komedijom. Takođe, kompleksnost Pinterovog dramskog izraza i jezika ogleda se u povezivanju njegovog imena sa socio-realističnim „*kitchen sink*“ teatrom, pošto u dramama koristi stvarni govor svakodnevice, zasnovan na realnim situacijama, ali i sa teatrom sna i fantazije, pošto izbegava motivaciju i preispituje samu prirodu stvarnosti.

Eslin ističe da pošto Pinter koristi pravi govor stvarnih ljudi u velikoj meri sastavljen od solecizma i tautologije, može se uporediti i sa teatrom apsurdna: „Element apsurdna je, mislim, jedna od odlika predstave, ali u isto vreme nisam nameravao da to bude samo smešna farsa. Da nije bilo drugih elemenata, komad ne bi bio napisan.“<sup>200</sup>

Pinterovo jezičko eksperimentisanje oslikava kompleksnost ljudske egzistencije obraćajući pažnju na detalje koji stvaraju privid realnosti. Koristeći autentičan način izražavanja dramskih likova, Pinter spaja niti realnosti i apsurdna, ne otkriva istinu ili stanje stvarnosti, već kroz dijaloge otkriva svoje (anti)heroje. Govor koji koristi, sklon greškama, ponavljanju, kruženju, pauzama, nalik prirodnom ljudskom izražavanju, realniji je od retoričkog dijaloga koji se koristi u drami koja se smatra realističnom. Pinterov lingvistički izraz kad se izdvoji na sceni, naglašava ljudske težnje ka sopstvenoj autonomiji i postaje savršeno komičan i patetičan, pošto pokazuje napore koje protagonisti ulažu da bi stvorili sopstveni izraz. Ono što Pintera čini jednim od najvažnijih modernih britanskih dramaturga jeste njegova veština poetskog izražavanja, kako u jezičkom izražavanju, tako i u načinu na koji piše.

U smislu u kome Bahtin objašnjava jezik van gramatičkih dometa: „Jezik ne uzimamo kao sistem apstraktnih gramatičkih kategorija, već jezik zamišljen kao ideološki zasićen jezik kao pogled na svet, čak i kao konkretno mišljenje, koje obezbeđuje maksimum međusobnog razumevanja u svim sferama ideološkog života.“<sup>201</sup> Pinter koristi jezik da bi izrazio konkretno

---

fearsome a possibility. I'm not suggesting that no character in a play can ever say what he in fact means. Not at all. I have found that there invariably does come a moment when this happens, where he says something, perhaps, which he has never said before. And where this happens, what he says is irrevocable, and can never be taken back.”

<sup>200</sup> Esslin, *Pinter, a Study of His Play*, 50.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

“An element of the absurd is, I think, one of the features of the play, but at the same time I did not intend it to be merely a laughable farce. If there hadn't been other issues at stake the play would not have been written.”

<sup>201</sup> Bahtin, M. (Bakhtin, M.), *Dialogic Imagination* (Texas: University of Texas Press Slavic Series, No. 1, 1982), 3.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

mišljenje pojedinca. Jezik koji Pinter koristi jeste skup kodova koji kada se rastumači ukazuje na dublju ideološku celinu i u sebi sadrži utemeljene vrednosti koji određuju govor a samim tim i razmišljanje pojedinca. Jezik prethodi pojedincu, stariji je od njega, oblikuje se vremenom po pravilima koja nalažu i formiraju kulturne sile dominacije. Formirajući jezik, ograničavajući ga pravilima, razgraničavajući ga, dominantni kulturni poredak formira i pojedinca, odnosno narod koji taj isti jezik koristi. Jezik koji Pinterovi protagonisti koriste u skladu je sa njihovim društvenim pripadnostima i namerama. Pripadnici nižih slojeva koriste vulgarne, grube, agresivne, jednostavne reči i kratke rečenice, takozvani „prostački jezik“ folklornog karnevala. Narušavanje lingvističkih konvencija predstavlja određenu vrstu otpora dominantnim jezičkim strukturama s jedne strane, a sa druge deo je pozicionih odrednica sila dominacije.

U drami *Kuhinjski lift* publika upoznaje Gasa i Bena kroz dijaloge koji oni vode. Na osnovu jezika koji koriste, uzvika, slenga i jezičkih neobaveznosti poput: *braces*- žargonski izraz za tregere (*suspenders*), *kaw* - žargonski uzvik iznenađenja i gađenja, *jabbering* - brbljanje, *kip* - žargonski izraz u značenju dremnuti (*nap*), *pong* - žargonski izraz za snažan neprijatan miris, *bloke* - žargonski izraz u značenju čovek (*man*) i ostalih, saznaje se da pripadaju nižim kokni slojevima Istočnog Londona. Jednostavne, sažete naredbodavne rečenice koje izgovara Ben otkrivaju njegovu agresivnu i dominantnu poziciju u odnosu na Gasa:

“Ben: Šta je sa čajem?

Gas: Upravo ga spremam.

Ben: Pa, hajde, spremi ga.

Gas: Da, hoću.”<sup>202</sup>

Na osnovu dijaloga koji vode Gas i Ben otkriva se njihov međudnos i karakteri, a Pinterova pauza i tišina iskazuju svoje funkcije podteksta, odnosno završetka misli:

„Ben: Nemaš nikakva interesovanja.

Gas: Imam ja interesovanja.

Ben: Koja? Navedi jedno od njih.

Pauza.

Gas: Imam ja inetresovanja.

Ben: Pogledaj mene. Šta ja imam?

Gas: Ne znam. Šta?

---

“We are taking language not as a system of an abstract grammatical categories, but rather language conceived as ideologically saturated language as a world view, even as a concrete opinion, insuring a maximum of mutual understanding in all spheres of ideological life.”

<sup>202</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 114.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

“Ben: What about the tea?

Gus: I’m just going to make it.

Ben: Well, go on, make it.

Gus: Yes, I will.”

Ben: Imam svoju obradu drveta. Imam svoje modele brodova. Da li si me ikada video dokonog? Nikada nisam dokon. Znam kako da iskoristim vreme, na najbolji način.

Kada dođe poziv, spreman sam.

Gas: Zar ti nikada ne dojadi?

Ben: Dojadi? Šta?

Tišina.

Ben čita. Gas pipa džep na jakni koja je prebačena preko kreveta.

Gas: Imaš li cigarete? Ponestalo mi je.<sup>203</sup>

Pauza koja se javlja u dijalogu ukazuje da Gas, u stvari, nema nikakva interesovanja i da nema odgovor na Benovo pitanje. Ona takođe ukazuje da individua koja nema interesovanja, nema ni sopstveni život i, kako je ranije bilo reči, ta činjenica služi za upotrebu pojma „okrivljavanje žrtve“, te je vladajuća ideologija koristi u svrhu negiranja sopstvene krivice i manipulacije podređenih slojeva društva, implicirajući da su sami krivi za svoju nemaštinu i nezadovoljstvo, a u cilju održavanja sopstvene dominirajuće pozicije i gomilanja kapitala. Sa druge strane Tišina koja se takođe javlja na kraju dijaloškog citata ukazuje da Gas i Ben ne razumeju jedan drugoga, da su njihove misli različite i da različito sagledavaju svet koji ih okružuje. Tišina ukazuje da Gas ima osnovnu sumnju u sopstveno opredeljenje, sumnju u način života koji vodi i da mu se njegov posao, tj. posao plaćenog ubice koji radi za tajanstvanu organizaciju, odnosno metaforu za državu, sve manje sviđa, te da mu se čini ispraznim i uzurpirajućim. Njegovo pitanje nakon koga nastaje tišina jeste znak pobune protiv režima kontrole i dominacije, svetlosni zrak svesti koja se polako budi iz dubokog, hipnotičkog sna manipulacije. Sa druge strane Ben, koji je poslušni vojnik vladajućeg režima, ne razume o čemu Gas govori usled čega nastaje tišina. Završava se tok misli pokrenut Gasovim nezadovoljstvom i nakon određenog vremena pokreće se nova tema koja nije povezana sa prethodnom.

Pauze i tišine se smenjuju u svojoj neverbalnoj komunikaciji i u ruhu popularne kulture i stvaranja sopstvenih značenja osvetljavaju psiho-ideološki svet društva kojim su Gas i Ben

---

<sup>203</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 118.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

“Ben: You haven’t got any interests.

Gus: I’ve got interests.

Ben: What? Tell me one of your interests.

Pause.

Gus: I’ve got interests.

Ben: Look at me. What have I got?

Gus: I don’t know. What?

Ben: I’ve got my woodwork. I’ve got my model boats. Have you ever seen me idle? I’m never idle. I know how to occupy my time, to its best advantage.

Then when a call comes, I’m ready.

Gus: Don’t you ever get a bit fed up?

Ben: Fed up? What with?

Silence.

Ben reads. Gus feels in the pocket of his jacket, which hangs on the bed.

Gus: You got any cigarettes? I’ve run out”

okruženi. Kada glas nadređenih naloži da se na gornji sprat pošalju određene namirnice, Gas i Ben šalju sve što imaju, a potom ostaju začuđeni time što je od njih zahtevano:

„Šaljemo mu sve što imamo i nije zadovoljan. Ne, iskreno, pa to je nemoguće. Zašto si mu poslao sve te stvari? (Zamišljeno.)

Zašto sam ja poslao?

Pauza.

Ko zna šta sve on ima gore? Verovatno ima činiju sa salatom. Mora da imaju nešto gore. Odavde neće dobiti mnogo. Primetili ste da nisu tražili nikakvu salatu? Verovatno gore imaju činiju sa salatom. Hladno meso, rotkvice, krastavci. Potočarka. Rolnice.

Pauza.

Tvrdo kuvana jaja.

Pauza.

Mnoštvo. Verovatno imaju i gajbu piva. Verovatno sada jede moj čips uz pintu piva. Nije imao šta da prigovori o tom čipsu, zar ne? Dovoljno je dobar, ne brini o tome. Ne misliš valjda da će oni samo sedeti i čekati da stvari dođu gore? To ih nikuda neće dovesti.

Pauza.

Dobro im ide.

Pauza.

A on želi šolju čaja.

Pauza.

To nije ni šala, po mom mišljenju.“<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 141,142.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

„We send him up all we've got and he's not satisfied. No, honest, it's enough to make the cat laugh. Why did you send him up all that stuff? (Thoughtfully.)

Why did I send it up?

Pause.

Who knows what he's got upstairs? He's probably got a salad bowl. They must have something up there. They won't get much from down here. You notice they didn't ask for any salads? They've probably got a salad bowl up there. Cold meat, radishes, cucumbers. Watercress. Roll mops.

Pause.

Hardboiled eggs.

Pause.

The lot. They've probably got a crate of beer too. Probably eating my crisps with a pint of beer now. Didn't have anything to say about those crisps, did he? They do all right, don't worry about that. You don't think they're just going to sit there and wait for stuff to come up from down here, do you?

That'll get them nowhere.

Pause.

They do all right.

Pause.

And he wants a cup of tea.

Pause.

That's past a joke, in my opinion.“

Gas se pita i promišlja kako je moguće da Ben i on nemaju skoro ništa, a da i to malo što imaju poslali su gore nadlogodavcu koji je nezadovoljan. Pauze koje se javljaju posle svake Gasove misli pričaju o neravnopravnom odnosu vladajuće klase i radničke klase. Radnička klasa je obespravljena, bez sredstava za proizvodnju, a ipak vladajući društveni slojevi očekuju od njih da stvaraju i da proizvode šalju dalje silama dominacije koje gomilaju kapital. Pinterove pauze koje se javljaju iza svake Gusove misli ostavljaju prostor da se dobro razmisli kolika je nepravda i neverica da oni koji imaju mnogo više nego što im je potrebno, ne rade ništa već samo naručuju. Gas u svom čuđenju zaključuje da nadlogodavce takavo postupanje neće odvesti nikuda i ponovo implicira svoje nezadovoljstvo društvenom strukturom i klasnom raspodelom.

Dijalozi koje vode Gas i Ben ispunjeni su borbom za poziciju i ukazuju na Gasov bunt protiv Bena, odnosno nametnutih pravila. U delu dijaloga kada Ben naloži Gasu da pristavi vodu za čaj i upotrebi izraz „*light the kettle*“ –upali čajnik, koji je, u stvari, prethodno upotrebio njihov nadlogodavac, a Gas ga ispravi i napomene da se kaže „*put on the kettle*“ -stavi čajnik, razvija se atmosfera napetosti i agresije. Naime, Ben koristi idiomatski izraz za kuvanje čaja, pošto u periodu 1960. nije se koristio električni čajnik i ljudi su palili gas i stavljali čajnik na plinske šporete da bi se voda zagrejala. Gas opstruktivno ne želi da prihvati Benovu naredbu i na svojstven lingvistički način provokativno postavlja pitanje kako se to može upaliti čajnik:

„Ben: Ako kažem idi i upali čajnik, mislim idi i upali čajnik.

Gas: Kako možeš upaliti čajnik?

Ben: To je figurativni govor! Upali čajnik. To je figurativni govor!

Gas: Nikad čuo.

Ben: Upali čajnik! To je uobičajena upotreba!

Gas: Mislim da si ti to pogrešno shvatio.

Ben {preteći}: Kako to misliš?

Gas: Kaže se stavi čajnik.”<sup>205</sup>

Benovo, a posebno Gasovo nezadovoljstvo životom koji vode, nemogućnost da razumeju svet oko sebe i svoju poziciju u njemu, kao i njihovi različiti stavovi u vezi maglovitih životnih fragmenata koji su im delimično jasni odražavaju se u njihovim lingvističkim okršajima. Iako Ben ponavlja jezičku postavku zajedničkog nadlogodavca „upali čajnik“, uporno je brani i spreman je da se bori svom snagom u podršci iste, i misli da će ako je dovoljno puta izgovori utvrditi njenu lingvističku i smisaonu ispravnost, on agresijom u progresu pokazuje svoju

---

<sup>205</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 125.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

“Ben: If I say go and light the kettle I mean go and light the kettle.

Gus: How can you light a kettle?

Ben: It’s a figure of speech! Light the kettle. It’s a figure of speech!

Gus: I’ve never heard it.

Ben: Light the kettle! It’s common usage!

Gus: I think you’ve got it wrong.

Ben {menacing}: What do you mean?

Gus: They say put on the kettle.”



sumnju u istu. Konačno, nakon kraće rasprave Ben pobeđeno izusti : „Stavi prokleti čajnik, za ime Boga.”<sup>206</sup> , a zatim shvativši šta je upravo izgovorio, shvativši da je nesvesno potvrdio Gasovu tvrdnju, zastaje i nemo, ukočenog pogleda, on i Gas gledaju jedan drugoga netremice. Neprekidna borba između podređenih i nadređenih, slabih i jakih, potraga za ličnom autonomijom i značenjima kao bitnim odlikama popularne kulture ogledaju se u Pinterovim dijaloškim nadmetanjima.

Hipnotički ritam ponovljenih rečenica usaglašen je sa gotovo ritualnom mehanizacijom pokreta protagonista. Na kraju drame Gas izlazi iz prostorije da sipa sebi vodu, a Ben u tom trenutku dobija uputstva u vezi sa žrtvom. Jezički stil kojim Pinter opisuje proces Benovog primanja poruke i pomeranja govorne cevi sa uha na usta, uvodi dodatnu napetost završnice i neizvesnošću uvećava zainteresovanost:

„Na uho. Sluša. Na usta.  
Odmah. U redu.  
Na uho. Sluša. Na usta.  
Naravno, mi smo spremni.  
Na uho. Sluša. Na usta.  
Razumeo. Ponavljam. Stigao je i samo što nije ušao. Primeniti uobičajen metod.  
Razumeo.  
Na uho. Sluša. Na usta.  
Naravno, mi smo spremni.  
Na uho. Sluša. Na usta.  
U redu.  
Spušta cev.  
Gas!”<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, 127.

Tekst korišćen u radu je autorski prevod.

Original :

“Put on the bloody kettle for Christ’s sake.”

<sup>207</sup> *Ibid.*, str. 148.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“To ear. He listens. To mouth.

Straight away. Right.

To ear. He listens. To mouth.

Sure we’re ready.

To ear. He listens. To mouth.

Understood. Repeat. He has arrived and will be coming in straight away. The normal method to be employed. Understood.

To ear. He listens. To mouth.

Sure we’re ready.

To ear. He listens. To mouth.

Right.

He hangs the tube up.

Gus!”

Ne samo upečatljiva i ubedljiva jezička repeticija, pri kojoj Pinter pet puta koristi isti redosled istih reči, već i usaglašenost sa delovanjem protagoniste i njegova spremnost i slepo slušanje naređenja, kao i njegovo dozivanje Gasa, odašilju snažnu poruku otuđenosti od suštastva, ličnog promišljanja i razumevanja sveta oko sebe. Pinterova tišina kada koja sledi na samom kraju drame, kada Gas ulazi u prostoriju i kada i jedan i drugi shvate da je Gas, u stvari, žrtva, i kada obojica zaneme, netremice se gledajući, govori više nego bujica reči. Tišina, iako kazuje da nema više šta da se kaže, obelodanjuje nemilosrdnost dominantnog sistema i njegovo određenje da nema mesta bilo kakvom vidu pobune, u cilju vlastitg opstanka. Samim tim što Pinter nekon tišine ne daje nikakvo verbalno objašnjenje da li je Ben ubio Gasa ili ne, on ostavlja publici da sama rastumači psiho-ideološke kodove i donese svoja značenja.

U drami *Rođendanska zabava* sleng se javlja kao odraz popularnog govora nižih slojeva: *ta-ta* - u značenju do viđenja (*goodbye*), *taking the Michae l* - izraz koji se koristi za zadirkivanje, *off her conk* - van pameti (*out of her mind*), *booze-up* - sleng za žurku sa pićem (*drinking party*) i drugi. Upotrebom prirodnog, svakodnevnog govora Pinter se obraća publici u svetlu popularne kuture i svakodnevnog borbe individua i grupa sa društvom koje ih okružuje. Pinter koristi repeticije da bi ukazao na otuđenost između protagonista i njihove pojedinačne autonomije. Pinterovi likovi često govore isprekidanim rečenicama, ponavljaju se, zastaju bez očiglednog razloga, ne slušaju šta im se govori već nastavljaju svoj unutrašnji, neizgovoreni tok misli. Na samom početku drame u dijalogu koji vode Meg i njen suprug Pit, Meg tri puta ponavlja pitanje „Jesi li ti, Pit?“<sup>208</sup> pre nego što dobije odgovor od Pita da to jeste on a ne neko drugi. Eslin ističe da Pinter koristi jezik da bi izrazio dramsku akciju. Pinter ističe psihološku akciju u dijalogu između Meg i Pita kada na kraju drame razgovaraju o rođendanskoj zabavi:

„Meg: Oh. (Pauza.). Bio je divan rođendan. Godinama se nisam tako smejala. Plesali smo i pevali. I igrali se. Trebalo je da vidiš.

Pit: Bilo je dobro,a ?

Pauza.

Meg: Bila sam kraljica zabave.

Pit: Zaista?

Meg: O da. Svi su rekli.

Pit: I ja mislim da si bila.

Meg: Oh, istina je. Bila sam. (Pauza) Znam da sam bila.“<sup>209</sup>

Iako je zabava bila ispunjena agresijom, nasiljem i završila Stenlijevim nervnim slomom, Meg želi da veruje da je zabava bila divna. Njenu iluzornost i spremnost da ne vidi ono što se dešava oko nje, Pinter iskazuje Meginim repetacijama. Što više puta izgovori da je bila kraljica zabave, to je jasnija Megina bojazan, nesigurnost i želja za potvrdom. Iako se na površini vodi jedan razgovor, u podtekstu se vodi potpuno drugačija konverzacija. Osećajući Meginu slabost Pit potvrđuje njenu izjavu kako bi joj pružio podršku. Postavlja se pitanje da li Pit pruža podršku u želji da osnaži Meg ili da je zadrži na nivou iluziornog. U okviru dramske akcije Pinter koristi reči, između ostalog, kao oružje protiv protivnika, bilo da je to jedna osoba ili čitava grupa. Reči

---

<sup>208</sup> Pinter, *Pet drama*, 27.

<sup>209</sup> *Ibid.*, str.91.

daju prednost onome ko ima širi rečnik ili koristi oštre izraze ili veštije postavlja rečenične sklopove ili niže besmislice.

Dominacija Goldberga i MekKena ogleda se u procesu jezičkog nasilja, lobotomije, koje vrše nad Stenlijem, a koje na kraju rezultira njegovim nervnim slomom:

„MekKen: Zašto si napustio organizaciju?  
Goldberg: Šta bi rekla tvoja stara mamica, Veber?  
MekKen: Zašto si nas izdao?  
Goldberg: Vređaš me, Veber. Igraš prljavu igru.  
MekKen: Jasno ko dan.“<sup>210</sup>

Niz besmislenih pitanja koja Goldberg i Mekken naizmenično postavljaju Stenliju, donose im apsolutnu dominaciju i Stenlija dovode u stanje potpunog gubitka sopstvenosti i autonomije što se ogleda u njegovim neartikulisanim zvucima koje jedino može da izgovori nakon što izgubi moć rasuđivanja:

„Goldberg: Pa, Steni, sinko, šta kažeš, a?  
Posmatraju ga. Koncentriše se. Glava mu padne, brada se zabije u grudi, zguri se.  
Stenli: Uh-gughh....uh-gughhh...  
MekKen: Kakvo je vaše mišljenje, gospodine?  
Stenli: Caaahhh...aaaahhh...“<sup>211</sup>

Goldberg i Mekken, odnosno, dominantne društvene sile nadvladavaju pojedinca, brišu svaku individualnost i pripajaju ga opštim normama.

U drami *Nastojnik* uvodna scena prikazuje kako Eston uvodi Dejvisa u svoju sobu i nudi mu da sedne:

„Eston: Sedi.  
Dejvis: Hvala. (Razgleda.) Aaa...  
Eston: Čekaj malo.  
Eston traži stolicu, ugleda onu koja leži oborena kraj umotanog tepiha pored kamina, kreće da je uzme.  
Dejvis: Da sednem? Pa...nisam pošteno seo...nisam sedeo već...eto, ne bih mogao da kažem...  
Eston: (donosi stolicu): Evo.  
Dejvis: Deset minuta, hteo sam da sednem i popijem čaj, deset minuta, a nijedne slobodne stolice tamo, u sred noći, nijedne. Grci, Poljaci, Grci, Crnci, čitava gomila, sve sami stranci, sve zauzeli. I ja sam tamo morao da radim...i ja sam tamo morao da radim...“<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> Pinter, *Pet drama*, 59.

<sup>211</sup> *Ibid.*, str. 89.

<sup>212</sup> *Ibid.*, str.96.

U navedenom dijalogu Pinter kroz naizgled jednostavne, kratke, ne mnogo bitne rečenice i učtiv razgovor otkriva bitne detalje glavnih protagonista. Za Estona i Dejvisa reč „sesti“ ima različita značenja. Estonova rečenica „Sedi.“ otkriva njegovu brižnost i gostoljubivost, a Dejvisovo ponavljanje istog „Da sednem?“ asocira na njegovu prošlost u kojoj nije imao ne samo stolicu već ni mogućnost da sedne pošto su stranci sve okupirali. Iz izlaganja koje sledi otkriva se Dejvisova potreba da sebe predstavi žrtvom ljudi i okolnosti, njegova ksenofobičnost i arogantnost. Svi su sedeli a samo je on morao da radi i to na takvom mestu. Dejvisovo izlaganje otkriva da je on duboko nezadovoljan zbog učinjene mu nepravde, kao i svojim podređenim položajem u društvu. Jezik koji Dejvis koristi postavlja ga u okvire nižih slojeva i on ne preza da upotrebi karnevalistički, uvredljiv rečnik kada želi da izrazi prezir prema strancima i nadređenima: „Svi ti mangupi, druškane moj, ponašaju se kao svinje.“<sup>213</sup>

Dejvisova kompleksna ličnost izražava se povremenim dugim monolozima u kojima Pinter otkriva delove njegove prošlosti i karaktera, koji istovremeno nisu potkrepljeni dokazima i mogu biti potpuno lažni. Pinterova tehnika nepotkrepljenosti i semantičke otvorenosti celokupnu dramsku radnju prenosi na nivo fantazije i sna. Da li postoji Sidkap koji Dejvis pominje i da li se zaista tamo nalaze njegovi dokumenti? Da li se Dejvis zaista zove Dejvis ili ne? U razgovoru Mika i Dejvisa šest puta se ponavlja ime Dženkins i takvim repetacijama ukazuje na nepoverenje protagonista jednih prema drugima, a i publike prema protagonistima zato što se njihovi iskazi menjaju:

„Mik: Kako se zoveš?

Dejvis: Ne poznajem te. Ne znam ko si.

Mik: A?

Dejvis: Dženkins.

Mik: Dženkins?

Dejvis: Da.

Mik: Džen ... kins. (Pauza.) Spavao si ovde noćas?

Dejvis: Da.

Mik: I spavao si dobro?

Dejvis: Da.

Mik: Vrlo mi je drago. Osobito se radujem što sam te upoznao. (Pauza.) Kako reče da se zoveš?

Dejvis: Dženkins.

Mik: Kako, molim?

Dejvis: Dženkins. Pauza

Mik: Džen ... kins ... Podsetio si me na brata mog ujaka. Taj čovek nikad nije mirovao u mestu. Pasoš mu je uvek bio u džepu. Imao je oko za devojke. Otprilike tvoga kova. Atletski tip. Majstor za skok u dalj. Voleo je da u gostinskoj sobi, za vreme božićnih praznika prikazuje svoje atletske veštine. Inače, obožavao kikiriki, lešnike, orahe i slično. Nikad toga sit. Pitu s voćem – ni da takne. Takav je bio...“<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Pinter, *Pet drama*, 97.

<sup>214</sup> *Ibid.*, str. 117.

U navedenom dijalogu primećuje se da se sastoji iz kratkih rečenica koje se iznenada prekidaju dugačkim monologom što je odlika Pinetrovog izraza koja određuje dinamiku i ritam dramske radnje. Takođe, pominjanje atletskih sportskih veština u pohvalnom tonu ukazuje na uticaj vladajuće ideologije i podsvesno prihvatanje nametnutih estetskih trendova.

Estonove rečenice su sažete i jednostavne kao i njegov lobotomirani um, te odražavaju sporost kojom se on kreće kroz život, dok su dugački monolozi dodeljeni Dejvisu i Miku koje oni koriste da bi utvrdili svoje pozicije - Dejvis da bi sebi podigao ugled, a Mik da bi naglasio svoju materijalnu i intelektualnu nadmoć: „Zasmrdeo si čitavu kuću. Stari razbojnik, to si ti bez sumnje. Ptičica. Suviše je fino ovo mesto za tebe. Varvarin stari...Trista pedeset godišnje...Klimni glavom i moji pravozastupnici sastavljaju ugovor....”<sup>215</sup> Mik koristi jezik karnevalski, uvredljiv, pogrdan, ali i standardni pravni i mešanjem različitih izraza i stilova zbunjuje Dejvisa i poigrava se njim, baš kao što se i društvo poigrava sa Dejvisom i svim obespravljenim i podređenim društvenim slojevima.

U drami *Povratak* kao i u ostalim Pinterovim dramama razvija se atmosfera tegobe i straha koji ugrožavaju prirodnu životnu harmoniju. Iako Pinter radije koristi formu komedije nego formu tragedije, u njegovim delima oseća se prikrivena pretnja onima koji pokušaju da se otrgnu od stega koje nameće svaremeno društvo (novac, moć, status, prestiž, trend), pa otuda i potiče naziv „komedije pretnje“. Polazeći od pretpostavke da utvđena pravila određuju društveni život i kontrolišu smisao koji se u okviru istog stvara, Pinter, narušavajući date lingvističke parametre, stvara nove pozicije sagledavanja stvarnosti i odnosa u svakodnevnom životu. Iako na prvi pogled ima realističan ton, Pinter u preokretima koji se dešavaju dodaje notu fantazije. U borbi protagonista da sačuvaju svoju autonomiju, pinter traži način kako da ih izrazi kroz govor i koristi svoje tipične jezičke modele koji na sceni deluju preteće, a ponekad i komično. Njegovi (anti)heroji stvaraju svoje identitete kroz lingvističke borbe koje se odvijaju na sceni. Mešavina stilova, od uličnog žargonskog do univerzitetskog standarnog jezika, odražava širu društvenu sliku. Uticaji medija, reklama, jasnih i kriptičnih poruka kojima je društvo neprekidno izloženo, formiraju Pinterove protagoniste, njihov način izražavanja i nesposobnost istog. Otuđenost savremenog čoveka, neprisutnost i nemogućnost da čuju ljude iz okruženja ogleda seu uvodnom razgovoru Maksa i Lenija:

„Maks: Gde su makaze? (Pauza) Makaze tražim, čuješ! Gde si ih zaturio? (Pauza.) Jesi li čuo? Hoću nešto da isečem iz novina.

Leni: Te novine ja čitam.

Maks: Ama, ne te. Te još uvek nisam ni video. Govorim ti o onim od prošle nedelje. Sad sam ih baš pregledao u kuhinji. (Pauza.) Čuješ šta ti govorim?

Leni (podigne pogled mirno): Što ne zavežeš, zvekane brbljivi.”<sup>216</sup>

Maksovo obraćanje bez odgovora, iza kojih slede pauze, pokazuje da on nema kome da se obrati, niti nekoga ko će ga saslušati, dok Leni obraća pažnju samo na ono što ga zanima i

---

<sup>215</sup> Pinter, *Pet drama*, 119.

<sup>216</sup> *Ibid.*, str. 155.

pokazuje potpuni prezir prema Maksu (kako se kasnije saznaje -njegovom ocu). Takođe vulgarni izrazi koje Leni koristi ukazuju da pripada Kokni nižim slojevima društva i da u sebi gaji agresiju i nezadovoljstvo sopstvenim položajem u društvu.

Pored značajnih pauza koje govore više od reči, Pinter koristi i monologe, u vidu mnoštva reči, da bi ispričao priče kojima njegovi protagonist žele da istaknu sebe i zauzmu poziciju dominacije u odnosu na ostale, dok publika ostaje zbunjena neverifikacijom i ostaje nejasno da li je iskaz istinit ili je samo plod mašte. Nakon Lenijevog vređanja, Maks započinje svoj monolog u kome otkriva deo svoje kriminalne prošlosti na koju je ponosan i ujedno veliča sebe mladog:

„(Zamahne štapom na njega): Sa mnom ne možeš tako razgovarati. Pazi, opominjem te. (Seda u veliku naslonjaču.) U novinama je neka reklama-flanelske potkošulje u pola cene. Vojni višak. Baš mi treba nekoliko. (Puza.) Što mi se puši! Daj mi jednu (Pauza.) Vidi kakvo ja đubre imam. (Vadi iz džepa izgužvanju cigaretu.) Starim, na časnu reč. (Upali cigaretu.) A kakav sam nekad bio-sila. Ne veruješ? Od tebe sam bio dva puta jači. Ni sad ja nisam za bacanje. Pitaj tvog čika Sema kakv sam bio. Samo, uvek sam imao meko srce. Uvek. (pauza.) što sam voleo da bazam s jednim...neki Mek Gregor. Zvao sam ga Mek. Sećaš se Meka? A? (pauza.) Uh, čitav Vest end je zazirao od nas dvojice...”<sup>217</sup>

Maks otkriva u samom uvodnom monologu društveni milje koji pokriva centralne likove u drami. On otkriva svet kriminala, pretnje, agresije i siromaštva od koga je strepeo svet viših klasa i ukazuje na svakodnevnu borbu podređenih i nadređenih u savremenom svetu. On takođe otkriva suparništvo unutar porodice i sukob oca i sina. Leni ne ostaje dužan u verbalnom sukobu, čak vodi u broju i žestini psovki i izraza upućenih ocu: „Zaveži jednom, pederu blesavi. Pokušavam da čitam novine.”<sup>218</sup>, a zatim nastavlja pitanja o trci konja i svom favoritu. Leni svojim izražavanjem i interesovanjima oslikava koliki je uticaj savremenih medija i podataka koji se plasiraju radi održavanja kontrole pojedinca kao bitne podrške celokupnom sistemu. Prezir prema ocu, nipodaštavanje, agresivno izražavanje, povodjenje za ponuđenim dokoličarskim interesovanjima, pomodarstvo, osećaj kompetitivnosti i preslikavanje ličnog života i stremljenja na svet sporta i trke konja, ukazuje u kojoj meri je Lenijeva svest oblikovana sadržajima popularne kulture.

Maksov izraz, pored dugačkih monologa, jeste vulgaran, otresit, oštar i osuđujući. Kada prvi put upozna Rut, a još ne zna da je ona supruga njegovog najstarijeg sina, on je zasipa uvredama i verbalnom agresijom koja je ispunjena prezirom i mržnjom: „Ko ti je dozvolio da dovodiš u kuću prljavu droljetinu?”, „ Ovo smrdljivo đubre je celu noć provelo u mojoj kući! Smrdljivo, zaraženo đubre u mojoj kući!”<sup>219</sup> Koristeći karnevalski, prostački jezik opozicione kulture, kao i repeticije, Maks naglašava svoju netrpeljivost i prezir prema ženama uopšte čime implicira obepravljenost i potčinjeni položaj žena u patrijarhalnom društvu. Maks, kasnije

---

<sup>217</sup> Pinter, *Pet drama*, 156.

<sup>218</sup> *Ibid*, str.156.

<sup>219</sup> *Ibid.*, str. 177.

menja svoje iskaze i njegov ton obraćanja postaje mekši i srdačniji, u stilu Pinterovog neuhvatljivog pojedinačnog identiteta koji se određuje lingvističkim diskursom.

Leni, takođe, ima svoje nastupe dugačkih govora u kojima izveštava o događajima koji nisu potvrđeni i ne mogu se proveriti, a za cilj imaju da ga postave u poziciju dominacije. U prvom susretu sa Rut Leni je obasipa bujicom reči u vidu nekoliko monologa iz kojih izbija njegova želja da je impresionira i ostavi utisak muškarca kakvog zamišlja da je idealan- grub, osion, agresivan i hvalisav, i time započinje niz verbalnih borbi za dominaciju kojima Rut vešto manevriše i u kojima na kraju pobeđuje. Telesnost je naglašena u dijalozima u vidu fizičke snage, bolesti – uglavnom u vezi sa ženama, mladosti, starosti, udarcima, seksualnosti, odražavajući popularna zadovoljstva kojima se predaju protagonisti.

Lik Sema, Maksovog brata, koji je prisutan sve vreme, ali nije u prvom planu, ima ulogu hroničara istorije porodičnih odnosa što se otkriva u njegovim dugačkim izlaganjima, ali takođe, u izvesnoj meri, predstavlja glas tradicionalnog morala: „Pa, on joj je zakoniti muž. Ona je njegova zakonita žena.“<sup>220</sup> i ne slaže se sa Maksovim planom da zadrže Rut: „Govoriš gluposti.“, „Žena ima troje dece.“<sup>221</sup>. U meri u kojoj se pridaje značaj tradicionalnom moralu, u toj meri je i Sem zastupljen i nadjačan.

Tišina koja ostaje iza Tedijevog izlaska iz kuće „Tedi odlazi. Zatvorio je vrata za sobom. Tišina.“<sup>222</sup>, ukazuje da je on u potpunosti završio sa svojom povezanošću sa Rut i da se spremno vraća svetu sigurnosti i određenosti, svetu konformnog života, intelekta i tradicije iako taj isti svet njegova čula otupljuje, usporava i održava u sferi bezbedne pripadnosti vladajuće ideologije. Svet nižih slojeva i njihove kompleksne opozicione agresivnosti ostaje sa druge strane tišine.

U drami *Ničija zemlja* borba za dominaciju se nastavlja kroz lingvistički diskurs. Dugački monolozi su više zastupljeni nego u prethodnim dramama. Oni otkrivaju biografske podatke, očekivanja, motive i namere protagonista. Podaci koji se dobijaju iz monologa su neprovereni, dvosmisleni, višeslojni i promenjivi. U smislu u kome je jezički izraz nelogičan - Spuner je skitnica koja koristi književni, standardni jezik edukovane osobe:

„Ja sam očaran. Pričajte mi još. Pričajte mi dalje o čudnim starodrevnim perverzijicama vašeg doba i života. Pričajte mi još, sa svom verodostojnošću 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).“<sup>223</sup>

U istom smislu je i dramska radnja zbunjujuća- Spuner i Hirst se tek upoznaju, a potom se ispostavi da su stari prijatelji. Repetitive koje koristi daju poetsku notu Spunerovom iskazu, naglašavaju njegovu zainteresovanost i hipnotičkim ritmom uvlače sagovornika u dalju

---

<sup>220</sup> Pinter, *Pet drama*, 194.

<sup>221</sup> *Ibid.*, str. 194.

<sup>222</sup> *Ibid.*, str. 201.

<sup>223</sup> *Ibid.*, str. 247.

konverzaciju. Spunerovi iskazi iako sadrže mnoštvo pitanja, u stvari su deo njegovog izlaganja koje nije u potrazi za odgovorima sagovornika, već ih više postavlja sam sebi da bi stekao jasniju sliku gde se zapravo zatekao. Njegova zainteresovanost, elokventnost i razložnost, odaju utisak poverenja i stabilne utemeljenosti. On Hirstu nudi svoje prijateljstvo:

„ ...A mogao bih vam biti prijatelj. (Hirst se hvata za kabinet ukočen.) Vama je potreban prijatelj. Pred vama je, družu moj, dug i strm uspon, uz koji se sada pentrate bez drage prijateljske pratnje. Dozvolite mi da budem možda vašim brodarem. Jer, kada govorimo i ako govorimo o reci, govorimo o dubokoj i memljivoj arhitekturi. Drugim rečima, nikad ne prezirite ruku pomoćnicu, posebno ruku ovako retke kakvoće. I nije samo kakvoća moje ponude retka nego i sam čin, sama ponuda-posve je bez presedana. Ja vam se nudim kao prijatelj. Razmislite pre nego što odgovorite.“<sup>224</sup>

Mnoštvo reči pažljivo biranih, poštovanje i toplina koje iz njih izbijaju, zabrinutost koju odražavaju, ubedljivo utiču na kreiranje svesti da je Spuner dobronamerna osoba od poverenja koja zna šta radi, i da je njegovo iskreno prijateljstvo zaista neophodno u teškim „memljivim“ vremenima.

Spuner ne poseduje ništa sem inteligencije i govorničkog dara koje vešto koristi da bi sebi obezbedio što bolju poziciju u društvu koje ga okružuje. Njegov podređeni položaj ne pruža mu mnogo mogućnosti da priušti sebi pristojan život, čak suprotno, i on svojom rečitošću i promenljivim lingvističkim strategijama dodvoravanja, uzdizanja sebe, grdnji i naredbi, pokušava da utiče na Hirsta, da zauzme poziciju dominacije u odnosu na njega i da iz jedne društvene klase pređe u drugu u skladu sa vlastitim interesima. On svojim promišljanjem traži vlastita značenja u sistemu koji ga okružuje i time sprovodi popularna zadovoljstva otpora i izbegavanja društvenih određenosti. U početku njegove strategije daju rezultat i Hirst je obavijen Spunerovim rečima, sve dublje bivajući privučen i uvučen u Spunerove zamisli, ali kako vreme odmiče Hirst i sam preuzima monologe i pruža verbalni i intelektualni otpor. Životni stadijum u kome se Hirst nalazi izražen je u njegovom iskazu: „Večeras....prijatelju moj...vi me zatičete u poslednjem krugu trke...u kojoj sam već odavno zaboravio trčati.“<sup>225</sup> Metafore koje Pinter koristi pojačavaju osećaj nemoći i zarobljenosti u nepripadanju i otuđenosti. Hirst savladan godinama životnim i neiskrenošću prema sebi i drugima koju je tokom života praktikovao, koja se otkriva iz dramskih dijaloga, povlači se u svoj luksuzni dom, ali u njemu ne nalazi spokoj. Veštim rukovođenjem dijaloga, Pinter moć daje u ruke različitim akterima drame, odražavajući Fukoovsku promenljivost, a samouverenost i slabost se izražava rečima i pauzama.

Odnos Spunera i Hirsta otvara mnoge životne teme koje odražavaju stavove prošlosti i sadašnjosti. Iz razgovora se uviđa da iako idealizovana, prošlost je, takođe, ispunjena nerazjašnjenim osećanjima i odnosima preljube i izdaje kao vidovima otpora ustaljenim normama. Hirst otkriva da je Spuner bio u preljubničkoj vezi i svojim lažnim moralisanjem optužuje ga da je pokvarenjak, na šta Spuner spremno uzvraća:

---

<sup>224</sup> Pinter, *Pet drama*, 248.

<sup>225</sup> *Ibid.*, 248.



„Ah, dragi moj gospodine, dopustite da vas podsetim, da ste vi *Stellu Winstanley* varali sa *Emiliy Spooner*, mojom suprugom, kroz celo jedno dugo i prljavo leto, činjenica koja je u ono vreme bila poznata u celoj srednjoj Engleskoj. Dopustite da vas dalje podsetim da se Muriela Blackwood i Doreena Busby nisu nikada više uspele oporaviti od vašeg besramnog i pokvarenog seksualnog apsolutizma...“<sup>226</sup>

Telesnost dolazi do izražaja, seksualnost je naglašena, ali na uvredljiv i preteran način u maniru agresije, poniženosti i patnje ženskih likova. Netrpeljivost dolazi do izražaja, maske padaju i unutrašnje nezadovoljstvo i agresija zamenjuju prvobitni učtivi ton. Dramska psihološka akcija je određena lingvističkom borbom između protagonista, pri čemu u određenom trenutku Hirst gubi strpljenje: „Ko ste vi uopšte? Šta radite u mojoj kući?“<sup>227</sup>, polako uviđajući da je Spuner, u stvari, uljez u njegovom svetu luksuza i praznine. Pitanje koje postavlja jeste jedno od ključnih pitanja koje bi svi protagonisti trebalo sebi da postave – ko su oni zapravo i šta rade tu gde su. Međutim, to pitanje oni ne postavljaju sebi i nastoje da svako na svoj način odrede svoje mestu u društvu naspram utemeljenih pravila, prilagođavajući im se ili pružajući otpor, kako delovanjem, tako i svojim lingvističkim izrazima.

Brigs i Foster su takođe definisani vlastitim jezičkim izrazom. Iako njihovo ponašanje deluje neodređeno i preteći, ne ostaljavajući jasan utisak koja je njihova stvrana funkcija u Hirstovom životu, da li su oni sluge, kućno osoblje, nadređeni ili podređeni, ipak na kraju otkrivamo da jesu bitan deo prikazanog sveta ma kako isprazan bio. Foster je veoma jasan u odbrani svoje teritorije kada se obraća Spuneru i ukazuje mu da pazi kako se ponaša jer se nalazi u kući uspešnog i bogatog čoveka, kući kojoj Spuner ne pripada i nema šta da traži. Fosterova i Brigzova nadmoć prelazi granice njihovog društvenog položaja i profesionalnog odnosa ne samo prema gostu kuće već i prema vlasniku kuće, njihovom poslodavcu. Dominacija i autonomnost ogleđa se u njihovom obraćanju Hirstu, svom poslodavcu:

„Hirst: Dodaj mi bocu.

Brigz: Neću.

Hirst: Što?

Brigz: Rekao sam da neću.

Hirst: Molim bez mušica. Bez detinjarija. Daj bocu.

Pauza.

Brigz: Nisam vas poslušao.

Hirst: Neposluh može voditi do otkaza.

Brigz: Ne možete vi mene otpustiti.

Hirst: Zašto ne?

Brigz: Zato što ja neću otići.“<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Pinter, *Pet drama*, 268.

<sup>227</sup> *Ibid.*, Str. 268.

<sup>228</sup> *Ibid.*, str. 269, 270.

Preplitanje ideologija, nepristajnje na potpuno pokoravanje moći vladajuće ideologije i brisanje hijerarhijskih granica, u vidu prilagođavanja, oslikava se u odnosu Fostera, Brigza i Hirsta. Oni su istovremeno podređeni i nadređeni, i u svojim životnim stremljenjima nalaze vlastite kodove razmišljanja i načine delovanja kako bi postali, i održali se, neizostavni deo savremenog društva.

U drami *Izdaja* Pinter koristi karakteristične kratke, sažete rečenice u dijalozima koji nam otkrivaju kako dramsku radnju, tako i karaktere protagonista. Obrnutim hronološkim redosledom Pinter prvo upoznaje publiku sa krajem priče, a potom se postepeno vraća u prošlost ka samom početku ljubavi između Eme i Džerija. Drama počinje susretom Eme i Džerija, i kroz neobavezan razgovor koji vode otkriva se njihova nesigurnost i potreba za psihološkom potvrdom. Iako su davno prekinuli svoju aferu postoji interesovanje jedno za drugo koje se ne iskazuje direktno već se nalazi u podtekstu, gestovima i pauzama. Džeri saznaje da se Ema viđa sa Kejsijem i na njeno pitanje da li je ljubomoran on odgovara da nije ali se na osnovu njegovog izraza zaključuje da je istina u suprotnosti sa onim što izgovara:

„Ema: Da li si ljubomoran?

Džeri: Na šta?

Pauza.

Ne bih mogao biti ljubomoran na Kejsija. Ja sam njegov agent. Savetovao sam ga u vezi sa njegovim razvodom. Pročitao sam sve njegove prve nacрте. Nagovoro sam tvog muža da objavi njegov prvi roman. Pratim ga do Oksforda da govori u Unionu. On je moj . . . on je moj dečko. Otkrio sam ga kada je bio pesnik, a to je bilo prokleta davno.

Pauza.

Čak me je odveo u Sautempton da upoznam njegovu mamu i tatu. Ne bih mogao biti ljubomoran na Kejsija. U svakom slučaju, nije kao da sada imamo aferu, zar ne? Nismo se videli godinama. Zaista, veoma sam srećan ako si ti srećna.

Pauza.”<sup>229</sup>

Mnoštvo reči koje Džeri izgovara ukazuje da želi da prikrije istinu. Psovka, koju mu sama izleti u jednom trenutku u njegovom izlaganju, iako se sve vreme trudi da zvuči civilizovano i učtivo,

---

<sup>229</sup> Pinter, *Betrayal*, 16.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original :

„Are you jealous?

Jerry: Of what?

Pause.

I couldn't be jealous of Casey. I'm his agent. I advised him about his divorce. I read all his first drafts. I persuaded your husband to publish his first novel. I escort him to Oxford to speak at the Union. He's my . . . he's my boy. I discovered him when he was a poet, and that's a bloody long time ago now.

Pause.

He's even taken me down to Southampton to meet his Mum and Dad. I couldn't be jealous of Casey. Anyway it's not as if we're having an affair now, is it? We haven't seen each other for years. Really, I'm very happy if you're happy.

Pause.”

pokazuje svu težinu osećanja ljubomore koju oseća prema Kejsiju. Detalji koje iznosi, repeticije kojima želi da potvrdi iskaz, pauze koje slede iza određene celine izlaganja, odražavaju Pinterovu veštinu komuniciranja najdubljih, nesvesnih emocija. Što više priča, što više negira svoju ljubomoru, to je jasnije da Džeri jeste ljubomoran, da gaji osećanja koja su u suprotnosti od samih reči koje izgovara. Dramski dijalozi koristeći standardni, učeni jezik srednje klase, kriju mnoštvo borbi za dominaciju koja se vodi među Pinterovim protagonistima.

Upečatljive repeticije poetičnog ritma pojačavaju emocije i pričaju mnogo više nego što same reči govore. Emino ponavljanje iste rečenice ukazuje na unutrašnji nemir i koliko su njene emocije prema Ričardu snažne, kao i na potrebu razotkrivanja i žudnje za istinom:

„Džeri: Sve si mu rekla?  
Ema: Morala sam.  
Džeri: Sve si mu rekla . . . o nama?  
Ema: Morala sam.  
Pauza.”<sup>230</sup>

Ponavljjanje odražavaju psihološku akciju i osećanja Džerijeve neverice, straha i neizvesnosti. Ema ga postavlja u inferioran položaj jer je ona ta koja je pokrenula dramsku akciju, ona je ta koja je otkrila njihovu zajedničku tajnu, a čvrstina njenog stava ogleda se u njenom kratkom, odsečnom izrazu. Moć je u Eminim rukama, ona je odredila kome, kada i šta će reći, bez velikog objašnjavanja, bez obrazlaganja i pravdanja svoje samostalne odluke. U drami *Izdaja* Pinter moć postavlja u ruke žene, daje joj prednost i dominaciju u odnosu na muške protagoniste, ukazujući na promene koje nastaju u društvu - od podređene i obespravljene uloge žene-domaćice devetnaestog veka, do samostalne preduzetnice savremenog doba koja upravlja svojim životom i svojom sudbinom. Bahtin ističe da iskazivanje emocija, ljubav i ples, karnevalska zadovoljstva gubljenja, *jouissance*, predstavljaju pretnju društvenom poretku koji sile dominacije pokušavaju da kontrolišu putem disciplinujućih mera i normi. Ema, Džeri i Robert krše „sva pravila igre” u smislu u kome Fisk objašnjava da pravila postoje da bi se prekršila. Protagonisti vrše izdaju svih, pa i sebe, ne izgovarajući svoje stvarne emocije već ih skrivajući u lingvističkim borbama.

Pinterovo duboko nezadovoljstvo globalnom politikom, neravnomerno raspoređenim materijalnim dobrima, ratovima, izrabljivanjima i narušavanjem osnovnih ljudskih prava dobija zamah u njegovim kasnim radovima. Pinter koristi oštre, skaradne, agresivne reči koje odražavaju ugnjetavanje, protest i otpor vladajućoj ideologiji, kao i ismevanje političke elite. Jezik koji je u prethodnim dramama bio opskuran, sada je nedvosmisleno vulgaran i direktan.

---

<sup>230</sup> Pinter, *Betrayal*, 18.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Jerry: You told him everything?

Emma: I had to.

Jerry: You told him everything . . . about us?

Emma: I had to.

Pause.”

Posebna pažnja se usmerava na opscenu i provokativnu upotrebu jezika u drami *Proslava*. Strateški konsultanti sa svojim suprugama i bankar sa svojom suprugom, pripadnici više klase, predstavnici Londonske elite, okupljaju se u jednom od najskupljih restorana u Londonu. U luksuznom ambijentu, obučeni u elegantne toalete, protagonisti proslavljaju „prokletu godišnjicu braka“<sup>231</sup>. Već u početku razgovora, dok naručuju skupocenu hranu i piće, protagonisti počinju da psuju: „Lambert: Koga je briga? Mene je prokleta briga.“<sup>232</sup> Nižu se psovke, prostakluci i pogrđni izrazi koje protagonisti prvobitno koriste kao potporu za opis bilo kog vlastitog osećanja ili izraza za bilo šta, poput: „Met: Nisam znao da je seronja italijan.“<sup>233</sup>, ili „Pru: ....rekla je da bi mogla napraviti bolji sos od tog u tanjiru kada bi urinirala u to...“<sup>234</sup>, kada komentarišu naručena jela, a potom uvrede i psovke usmeravaju jedni na druge. Londonski novopečeni bogataši, okruženi luksuznim načinom života svojim prostačkim, banalnim, skaradnim rečnikom izražavaju ograničenost vlastitih osećanja i siromaštvo duha. Psovke i uvrede se prihvataju nonšalantno, kao sastavni deo svakodnevice, a ženski protagonisti ravnopravno učestvuju u upotrebi istih, čak i prednjače u odnosu na muške protagoniste. Ispraznost savremenog društva i ismevanje istog ogleda se u nedostatku ikakvog karaktera. Tokom razgovora Suki objašnjava Raselu da on uopšte nema karakter:

„Rasel: U redu. Kaži mi. Da li misliš da imam fin karakter?“

Suki: Da, mislim da imaš. Mislim da imaš. Mislim, mislim da imaš. Pa... mislim... mislim da bi ti mogao da imaš prilično fin karakter, ali problem je da kada dođemo do toga, ti, u stvari, nemaš nikakav karakter od koga bismo počeli - mislim kao takav, tako stoje stvari.“<sup>235</sup>

Repeticije naglašavaju da ono što Suki izgovara nije u skladu sa istinom i ukazuju da je ona iznenađena pitanjem, pošto se u društvenom miljeu u kome se ona kreće niko ne pita da li ima fin karakter ili ne. Zastoj u njenom odgovoru ukazuje da ona razmišlja šta je to karakter uopšte. Ozbiljnu kritiku savremenog društva Pinter prožima humorom i nedostatak integriteta i

---

<sup>231</sup> Pinter, *Celebration*, 25.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original : “fucking wedding anniversary“

<sup>232</sup> *Ibid.*, str. 3.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original : “Lambert: Who cares? I bloody care.“

<sup>233</sup> *Ibid.*, str.4.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original : “Matt: I didn’t know arsehole was Italian.“

<sup>234</sup> *Ibid.*, str.20.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Pru: ....she said she could make a better souce than the one on that plate if she pissed into it...“

<sup>235</sup> *Ibid.*, str. 13.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Russel: All right. Tell me. Do you think I have a nice character?“

Suki: Yes, I think you do. I think you do. I mean I think you do. Well...I mean...I think you could have quite a nice character but the trouble is that when you come down to it you haven’t actually got any character to begin with- I mean as such, that’s the thing.“

moralnih stavova postavlja u komičnu situaciju. Suki dalje objašnjava Raselu da je sve to sasvim normalno i da ne treba da brine zbog toga jer ni ona nema karakter. Pinter zatim iz komičnog prelazi u agresivno vulgarni ton kojim naglašava prezir prema novopečenoj lažnoj eliti:

„Suki: Ja sam samo trska na vetru.

Rasel: Ti si prostitutka.

Suki: Prostitutka na vetru..”<sup>236</sup>

Svet nemorala, nedoslednosti, skardnosti jeste svet u kome žive Rasel i Suki. To je svet u kome su odgajani, u kome su odrasli i oni ne znaju za drugačiji način razmišljanja i delovanja. Oni su proizvod društva koje ih okružuje i koje je od njih napravilo isprazne, bahate, proste, agresivne, intelektualno ograničene predstavnike lažne elite. Potencijali njihovih vlastitih talenata i eventualnih životnih stremljanja ugušeni su pre nego što su se razvili: „Rasel: Nekad sam želeo da budem pesnik. Ali nisam dobio ohrabrenje od mog oca. On je smatrao da sam ja seronja.”<sup>237</sup> Otuđenost, nerazumevanje i nekomunikacija, rezultat su društva okrenutog materijalnoj dobiti isključivo. Sveukupna dramska i psihološka akcija odražava se u dijalozima protagonista koji oslikavaju agresiju, prostakluk, vulgarnost i ispraznost savremene (ne)kulture. Vladajućim silama ne odgovara da podstiče pesnike, umetnike, stvaraoce, mislioce koji bi svojim delovanjem mogli promeniti društveni poredak. Oni predstavljaju pretnju i opasnost u smislu uzdizanja svesti o realnom stanju stvari van medija i disciplinujućih mera koje kontrolišu svakodnevno kretanje i delovanje prosečnog čoveka. Opscen, vulgaran, oštar, agresivan jezički izraz koji Pinter koristi u drami *Proslava* izražava njegov izraziti prezir i otpor prema dehumanizovanoj, degradiranoj, ispraznoj, privilegovanoj, vladajućoj eliti kojoj jedini životni smisao jeste da stvori još više vlastitog bogatstva i utroši ga na bahanalije, u svetu u kome vlada nasilje.

---

<sup>236</sup> Pinter, *Celebration*, 13.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original :

“Suki: I’m just a reed in the wind.

Russel: You’re a whore.

Suki: A whore in the wind.”

<sup>237</sup> *Ibid.*, str. 29.

Tekst koji je korišćen u radu je prevod autora.

Original : “Russel: I wanted to be a poet once. But I got no encouragement from my dad. He thought I was an arsehole.”

## Zaključak:

Cilj ovog naučnog rada u kome je dramski opus Harolda Pintera, odnosno sedam drama: *Kuhinjski lift*, *Rođendanska zabava*, *Nastojnik*, *Povratak*, *Ničija zemlja*, *Izdaja* i *Proslava*, sagledan iz perspektive popularne kulture jeste ne samo da da svoj doprinos i pruži uvid u relativno novi pravac istraživanja u pinterovskim studijama, već i da ga konkretnije teorijski utemelji, ukazujući na odlike kako dramskog stvaralaštva Harolda Pintera, tako i popularne kulture, koje spajaju jedno sa drugim. Preciznije, rad ukazuje na bitna obeležja Pinterovog stvaralaštva analizirana kroz elemente popularne kulture i na njihovu međusobnu uzročno-posledničnu povezanost, odnosno, prepoznaju se i potvrđuju dominantni elementi popularne kulture i njihova zastupljenost u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera.

Opšte poimanje Pinterove misli prošlo je put od nerazumevanja do Nobelove nagrade 2005. godine. Kada se prvi put u Londonu igrala predstava *Rođendanska zabava*, ni publika, ni kritičari nisu bili spremni da dešifruju semantičke kodove i dublje razumeju kako dramske likove, tako i sveukupnu radnju i dešavanja na sceni: „Nepotpisani recenzent Mančester Gardijana, u tipičnom obaveštenju, odbacio je Pintera kao pisca 'polubrbljanja', čiji likovi nisu u stanju da objasne svoje akcije, misli ili osećanja.“<sup>238</sup> Međutim, kako je vreme prolazilo novi horizonti su se otvarali ka sagledavanju i tumačenju Pinterovog stvaralaštva koje je, između ostalog, svrstavano da spada u ideologiju kao što je „ljuti mladi čovek“. Kao što Dukor tvrdi, 1956. godine nakon uspešne premijere drame *Osvrni se u besu*, Džona Ozborna (*John Osborne*), skovan je izraz „ljuti mladi čovek“ (*angry young man*) koji je predstavljao ideologiju mladih ljudi do trideset godina koji su pripadali radničkoj klasi i bili nezadovoljni i razočarani svojim podređenim položajem u odnosu na blagostanje viših klasa. Mladi dramski pisci bili su inspirisani da stvaraju pod uticajem novopronađenog osećaja ljutnje. Pod uticajem „ljutog mladog čoveka“, ističe Dukor, nastao je i „*kitchen sink*“ (kuhinjska sudopera) teatar koji je oslikavao život srednje klase. Vremenom se uočavaju dublje dimanzije, te su teorije apsurdna i postmodernistička tumačenja u velikoj meri obuhvatila detaljnije posmatranje i izučavanje Pinterovih dela. Razmatranje distinkcija u odnosu na apsurd proširilo je semantičku mrežu i mimo svega sagledan je potpuno novi, autentičan Pinterov izraz pauze i tišine, njegov preokret, minimalistička scena, atmosfera pretnje, komičnost, satira, poigravanje sećanjem i istorijom događaja, lingvistička virtuoznost naturalizacije govora, kao i sveukupna specifičnost njegove dramske strategije. Uočavaju se novi elementi u razumevanju Pinterovih protagonista, pripadnika različitih društvenih slojeva, koji se ne prepuštaju apatično sledu životnih događaja, niti se otvoreno bore za bolje sutra, već popularnim strategijama pokušavaju da sačuvaju vlastitu autonomiju.

Strategije popularne kultura razvijaju se iz odnosa koji nastaje kao rezultat sukoba interesa između sila dominacije i podređenih individua ili društvenih grupa u savremenom hegemonističkom društvu. Osnovu konflikta savremenog društva čini rad, koji jeste suštastvo čovekovo, ali i osnova za neravnomernu raspodelu rada, podelu društva na klase, odnosno nadređene koji su vlasnici sredstava za proizvodnju a time i vlasnici materijalnih dobara i podređene koji su proizvođači, obespravljani i potlačeni, sa malo ili nimalo materijalnih dobara

---

<sup>238</sup> Bernard F. Dukore, *MacMillan Modern Dramatists: Harold Pinter* (London: MacMillan Publishers LTD., 1982), 1.

u vlastitom posedovanju. Blok moći teži održavanju svoje dominantne pozicije i u tu svrhu vrši konstatntnu kontrolu ne samo podređenih klasa već i sveukupne ljudske populacije. Kontrola sveukupnog stanovništva vrši se putem disciplinujućih normi i načela u vidu tradicionalno određenih i datih značenja, ali i putem masovnih medija i različitih sadržaja koji se svakodnevno plasiraju u popularnim industrijama.

Putem instrumenata društvene kontrole savremeni čovek dobija uputstva kako da razmišlja i deluje, kako da govori, šta da želi, u okviru kojih zajednica da se kreće i na koji način da sve to radi. Iako misli da je njegovo kretanje rezultat vlastite volje, on ipak nesvesno i neminovno potpada pod uticaj sveukupnih društvenih aspiracija i tradicionalnih kalupa. Bivstvovanje u okviru zadatih parametara ne podudara se uvek sa vlastitim osećajem zadovoljstva, ispunjenosti i sreće, te s toga savremeni čovek pokušava da dekodira poruke koje mu šalje društvo i dosegne drugačije semantičko osveštenje stvarajući vlastita značenja a time i novi, kulturni prostor koji je u skladu sa njegovim interesima, a koji odražava popularnu kulturu. Popularna kultura podrazumeva pluralizam mišljenja i isticanje alternativnih pristupa viđenju sveta. Ona predstavlja kulturu svakodnevice i razvija se kao reakcija na vladajuću ideologiju koja u sebi nosi nova, drugačija značenja, a javlja se u vidu otpora, povlačenja, izbegavanja ili prilagođavanja dominantnoj ideologiji i utemeljenim normama. Elementi popularne kulture sagledavaju se kroz kompleksan odnos koji razvija pojedinac ili grupa u odnosu na državu i društvo, kapitalizam, ekonomiju i konzumerizam, dominaciju i moć, kulturne formacije povezivanja ljudi, identitet, etiku, kulturu tela, zadovoljstva, kao i kulturu jezičkog izražavanja.

Pinterovi dramski junaci u potrošačkoj kulturi u velikoj meri odražavaju autentične hiperpotrošače savremenog doba. Da bi zadovoljili svoje materijalno-funkcionalne (hrana, odeća) i semiotičko kulturne (mediji, jezik) potrebe, oni su okrenuti kupovini od sitnih ukrasnih replika do nameštaja i stanova. Popularni mediji kroz različite reklame, brendove, popularne tekstove različitog sadržaja oblikuju svest kako savremenog čoveka, tako i Pinterovih protagonista u ono što jesu – ljudi koji vlastitu vrednost mere u odnosu na materijalno obilje. Ben i Gas, vlastitu vrednost određuju u odnosu na nemanje obilja, štaviše, na neposedovanje. Pošto ne poseduju materijalna dobra, oni imaju osećaj da ne poseduju ni sebe. Činjenica da su siromašni postavlja ih na nižu društvenu lestvicu i čini da se osećaju manje vrednim, nekredibilnim da donose vlastite odluke, što razvija nezadovoljstvo i agresiju, posebno kod Gasa. Međutim, savremeno društvo dozvoljava nezadovoljstvo sobom, ali ne i opštom vladajućom ideologijom i surovo kažnjava one koji se usude da izraze svoje protivljenje. U tom smislu, Gas biva osuđen na smrt od strane sila dominacije. Meg, Pit, Stenli, Lulu, Goldberg i MekKen, pronalaze svoje mesto u potrošačkom društvu. Meg i Pit, sitni preduzetnici, u meri u kojoj poseduju pansion, dozvoljavaju sebi da odlučuju o manjim dešavanjima u neposrednoj životnoj okolini. Stenli, koji nema definisano posedovanje, nema definisanu ni sopstvenu ličnost. Njegovi iskazi variraju, čime iskazuje otpor prema utvrđenim vrednostima savremenog društva i automatski privlači sile dominacije koje ga negiraju kao ličnost i stavljaju u svoje kalupe. Lulu, neodređenog imovnog stanja, neodređeno potpada pod različite uticaje i neodređeno nestaje sa scene, dok se Goldberg i MekKen ne izjašnjavaju o imovnom stanju, ali pošto su u prilagođavačkoj službi vladajućem režimu, nemaju vlastitu imovinu, nemaju vlastito mišljenje, već prate namete vladajuće ideologije kojoj slepo služe. Rut, Tedi, Maks, Leni,

Džo i Sem predstavljaju različite društvene klase, različite nivoe posedovanja, ali su jednako podređeni istim. Tedi i Rut uspeali su da se popnu na višu lestvicu u društvu i time je njihovo posedovanje uvećano. Strategija prilagođavanja je Tedija zadržala na mestu do koga se popeo, dok je strategija otpora Rut vratila na nižu lestvicu sa koje je započela životni put, ali u osnaženoj, dominantnoj ulozi. Maks, Leni, Džo i Sem, tipični predstavnici radničke klase, malo poseduju, ali puno žele, posebno Leni, koji prati modne trendove i kulturu ukrašavanja. Slično Leniju, Mik, preduzetnik okrenut materijalnom, prilagođava se vladajućoj ideologiji u dovoljnoj meri da ne predstavlja pretnju po istu. Eston, lobotomisan od strane društva, nesposoban da deluje, povlači se od sveta i samoga sebe, definiše se naspram posedovanja sitnih, jeftinih replika i gomilanja bezvrednih stvari. Dejvis se oseća paralizanim jer ne poseduje ništa, ali on istovremeno pruža oštar otpor potrošačkoj kulturi odbijajući da se prilagodi ulozi koju mu je društvo namenilo. Spuner, slično Dejvisu, skitnica koja ništa ne poseduje, vlastitu vrednost ocenjuje, s jedne strane, kao višu u odnosu na neposedovanje ali, sa druge strane, upravo neposedovanje čini da se oseća neostvarenim. Hirst, surotno Spuneru, pripada višoj društvenoj klasi i okružen je obiljem. Međutim, pošto je u ovom slučaju materijalno obilje maska za sve neostvarene vlastite želje, ono prerasta u obilje ispraznosti koje apsorbuje Hirsta. Foster i Brigz, sluge sistema, nemaju vlastitu imovinu, ali vešto koriste tuđu koja ima daje slobodu lagodnosti, ali ih ujedno i porobljava. Ema, Robert i Džeri, određeni srednjom klasom kojoj pripadaju, prepuštaju se putovanjima i zabavama koje ih ne ispunjavaju. Džuli i Pru, Lambert i Met, Rasel i Suki, neštedimice troše na luksuznu garderobu i restorane. Pinterovi protagonisti, bez obzira na klasu kojoj pripadaju, u velikoj meri usmeravaju svoje razmišljanje i delovanje u odnosu na kulturu konzumerizma savremenog hegemonističkog društva.

U smislu u kome popularna kultura podrazumeva osvajanje vlastitog kulturnog prostora u kome pojedinac ostvaruje vlastitu autentičnost, Pinterovi dramski likovi u odnosu jednih prema drugima kao i prema svetu u kome žive, neprekidno vode borbu za dominaciju. Ben i Gas u službi vladajuće ideologije sprovode disciplinujuće mere radi održavanja kontrole dominantnog društvenog poretka i samim tim imaju mogućnost da upravljaju delom budućih dešavanja što im daje prednost u odnosu na ostale, kao i moć odlučivanja o životu i smrti. Međusobno, takođe, oni vode borbu za dominaciju radi boljeg pozicioniranja i kreiranja vlastitih značenja. Upravo kao što glas nepoznatih, nevidljivih nalogodavaca Benu i Gasu određuje šta treba da rade, tako u savremenom društvu sile reda i kontrole putem društvenih normi i industrije medija implicitno daju uputstva kako pojedincu, tako i društvenim grupama kako treba da deluju. Pinter predstavlja autoritarnu etiku kao apsolutnu i neprikosnovenu moć vladajuće ideologije, pri čemu Pinterovi protagonisti, razmišljaju i deluju u odnosu na nju: „Formalno, autoritarna etika negira čovekovu sposobnost da zna šta je dobro, a šta zlo: onaj ko uspostavlja normu uvek je autoritet koji nadilazi pojedinca. Takav sistem nije zasnovan na razumu i znanju, već na strahu od autoriteta i na subjektivom osećaju vlastite slabosti i zavisnosti.“<sup>239</sup> Polazeći od autoritarnih normi, Pinterovi dramski likovi su istovremeno jaki i slabi, u zavisnosti u kojoj situaciji su se zadesili i sa kim ostvaruju interakciju. U skladu sa popularnim stremljenjima, oni se ne podređuju zadatim načelima, već zauzimaju različite strategije borbe i povlačenja, pokušavajući da ostvare vlastitu dominaciju. Bez obzira na karakterne diferencijacije, vlastita nezadovoljstva i verbalne borbe, a u određenim situacijama

---

<sup>239</sup> Erih From, *Čovek za sebe* (Zagreb: Naprijed, 1965), 17.



i fizičke, poput rođendanske zabave gde Stenliju lome naočare, muški protagonisti su većinom usaglašeni u stavu da je žena biće nižeg reda koje kuva, sprema, brine o deci i celokupnoj porodici i prostituše se. Oni žene posmatraju sa pozicije naglašene patrijarhalne dominacije, grubi su prema njima, povezuju ih sa prljavštinom i bolestima i nazivaju ih pogrđnim imenima. Međutim, uprkos takvom nipodaštavajućem stavu prema ženskoj populaciji, Pinterovi muški likovi bivaju u nekim situacijama nadvladani ili potpuno pokoreni od strane ženskih likova. Pinter putem popularnih strategija osnažuje ženu i daje joj mogućnost da se bori za svoju poziciju u društvu. Meg uživa u svojim sitnim poredama nad Stenlijem i iznuđenim komplimentima celokupnog društva, ali njena dominacija je kratkotrajna. U kasnijim dramama Pinter ženi daje veću moć, ona postaje osveštenija i koristi svoj um, ženske attribute i ambiciju kao instrumente nadvladavanja muške populacije. Ema i Rut, pod uticajem vlastitih značenja, postižu dominaciju u odnosu na muške protagoniste i osvajaju vlastitu kulturnu teritoriju.

Pinterovi dramski likovi u formacijama društvenog povezivanja uveliko su određeni popularnom kulturom. Za razliku od individualizacije popularne kulture, koja je aktivan proces koji stvaraju ljudi, a u kojoj značenja potiču od pojedinca i prenose se na sferu opšteg, utemeljene, tradicionalne moralne norme su statične, opšte, prenose se odozgo i primenjuju na pojedinca ili grupu. One sadrže jasne smernice ko, kako i gde treba da se ponaša, jasno je razgraničeno šta se sme, a šta ne i kakvi odnosi se očekuju, između ostalog, u sferi prijateljstva, porodice ili poslovnog partnerstva. Moralne tradicionalne norme nalažu da porodica podrazumeva bračnu zajednicu između žene i muškarca u kojoj podižu svoje potomstvo u patrijarhatu gde je muškarac glava porodice, autoritarni gazda kuće, zadužen za materijalnu potporu. Supruga i deca bespogovorno slušaju oca porodice i njihova prava su ograničena. Supruga, majka porodice, je domaćica i njeno interesovanje je usmereno isključivo na porodicu. Emocije, ljubav, strast, unutrašnji rast, individualni razvoj i zadovoljstvo se ne podrazumevaju u tradicionalno utemeljenim načelima.

Utemeljene društvene norme podrazumevaju da se ljudi povezuju u okviru pripadnosti istoj klasi, staležu, pravilima određenoj društvenoj zajednici i ne dozvoljavaju veća odstupanja od onoga što društvo očekuje, kao ni međusobna mešanja. Popularne formacije udruživanja su, za razliku od tradicionalnih, fleksibilne i promenjive, zasnovane na trenutnom, individualnom interesovanju ili koristi. Takođe su otvorene ka traženju vlastitih značenja i u okviru formirane zajednice uspostavljanju autentičnih odnosa. Odnosi u popularnim društvenim formacijama su specifični, promenjivi i oblikovani su težnjom ka dominaciji. Moć prelazi od jednog subjekta do drugog u zavisnosti od individualne snage i htenja, a ne, kao u mejnstrim kulturi, od unapred datih pravila ponašanja.

Protagonisti Pinterovih drama žive u svetu zadatih vrednosti i njihova očekivanja od njih samih kao i očekivanja ljudi koji ih okružuju, oslanjaju se na tradicionalno utvrđena pravila razmišljanja i ponašanja. Polazeći od opšteg ka pojedinačnom očekivanja jesu da Gas i Ben razviju kolegijalni odnos, Meg i Pit čuvaju svoju porodicu, Stenli bude korektan podstanar, Dejvis bude zahvalan na gostoprimstvu, Mik i Eston razvijaju bratske i poslovne odnose, Rut bude dobra supruga i majka, Tedi bude glava porodice, Maks, Leni i Džo budu podržavajuća porodica, Hirst bude dobar domaćin, Spuner zahvalni gost, Foster i Brigs profesionalno osoblje, Ema i Robert verni supružnici, Džeri i Robert lojalni prijatelji, Lambert i Džuli, Met i Pru, Rasel

i Suki budu smerni i odmereni. Međutim, posmatrajući Pinterove (anti)junake od pojedinačnog ka opštem shvatanju, primećuje se čitava semantička disperzivna mreža različitosti, u kojoj se razvijaju odnosi otpora, izbegavanja, povlačenja i prilagođavanja vladajućoj ideologiji. Udruživanja koja ostvaruju Pinterovi protagonisti sadrže u sebi tradicionalno utemeljene norme, ali pod uticajem savremenih tokova popularne kulture razmišljanje protagonista usmerava se od opšteg ka sebi i oni su usredsređeni na zadovoljenje vlastitih poriva u okviru sistema koji im to osporava i pokušava da ih disciplinuje.

Celokupan odnos Pinterovih junaka, socijalna kretanja i delovanje proteže se na multisemiotičkim nivoima, od realizma do fantazije. Ličnosti su zamaskirane ambivalentnošću svojih iskaza, motivi su nedorečeni, zamagljeni, kao i udruživanja radi ostvarivanja privremenih ciljeva ili nejasnih dosega budućnosti. U okviru svakodnevnog života protagonisti formiraju složene društvene strukture, preuređujući svoje društvene pripadnosti unutar različitih formacija povezivanja i u okviru odnosa moći oni stvaraju sopstveni smisao s kim i protiv koga. Popularna stremljenja, iako likovi nisu uhvatljivi i postavljeni u tradicionalne okvire, određuju životni smer Pinterovih protagonista. Njihova promenjiva udruživanja ne zadržavaju pojedinca na jednom mestu, već mu dopuštaju da se fluidno kreće iz jedne zajednice u drugu u cilju stvaranja autentičnih značenja i dosezanja vlastite istine.

Traganje Pinterovih dramskih junaka za sopstvom i vlastitim identitetom, njihova zbunjenost i neodređenost odlika je popularne kulture koja im dozvoljava takvu vrstu osećanja: „Čitava popularna kultura jeste proces borbe, borbe oko značenja društvenog iskustva, proces ostvarenja ličnosti pojedinca i njenih odnosa s društvenim poretkom, kao i tekstova i robe unutar tog poretka.“<sup>240</sup> Za razliku od precizno utvrđenih životnih uloga, uređenih religijskim, tradicionalnim, zakonodavnim tumačenjima, savremeno društvo, u smislu popularne kulture, otvara višedimenzionalne uvide u vlastiti identitet. Savremeni čovek, rastrzan između vlastitih želja i nameta društva, uz pomoć popularnih strategija pokušava da odredi vlastito sopstvo i poziciju u društvu koja mu najviše odgovara. Poimanje sveta Pinter predočava od pojedinačnog ka opštem, iako se nejasno opšte nadvija nad svima kao kišni oblak. Pinterovi protagonisti svet sagledavaju svojim vlastitim osećajima pripadanja ili ne pripadanja pozicijama na kojim su se zatekli. Oni nemaju jasno zacrtane ciljeve, okrenuti su svakodnevici i njihovi planovi su kratkoročni. Neverifikovane prošlosti, bez jasne budućnosti, Pinterovi dramski likovi postoje u datom danu. Ko su oni zaista bili pre tog trenutka ili ko će oni postati u narednom, ne znaju ni oni sami, a čitaoc još manje. Protagonisti, snage popularnog, u danu u kom su se zatekli nalaze se na životnoj prekretnici, svako na svoj način. Ben i Gas, uljuljkani u privid sigurnosti koju im pruža služenje sistemu, ne znaju da će se njihov svet, još istog dana, potpuno preokrenuti, odnosno, u Gasovom slučaju, završiti. Stenli se krije od nekoga ili nečega u pansionu na obali mora. Izbor mesta gde će se skloniti identičan je mestima na koje ljudi odlaze na odmor. U tom smislu Stenli ispoljava svoju hedonističku stranu i nalazi se na nekoj vrsti odmora od načina života koji mu je predodređen. Međutim, u mnoštvu poriva koje oseća, on ne uspeva da izdiferencira odraslog sebe, jer on nije na odmoru, on je u begu. To od čega Stenli beži nije izrečeno šta je, nema svoj oficijelni naziv, slično je tabuu u smislu u kome ga objašnjava Freud:

---

<sup>240</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 37.

„Ograničenja tabua nešto su drugo nego religiozne ili moralne zabrane. Ona se ne dovode u vezu sa zapovedima nekog boga, već zabranjuju upravo sama po sebi; od moralnih zabrana ih izdvaja nedostatak svrstavanja u sistem koji bi opšte uzdržavanje proglasio neophodnim, pa tu neophodnost i obrazložio. Zabrane tabua lišene su bilo koje osnove; one su nepoznatog porekla, nama nerazumljive, one same po sebi izgledaju razumljive onima koji se nalaze pod njihovom vlašću.“<sup>241</sup>

Pošto beži od tabua, Stenli krši nepisana pravila pripadanja ne uspevajući da se prilagodi, i njegovo sopstvo biva poništeno: „Ko prekrši tabu, taj time i sam postaje tabu.“<sup>242</sup> Pit se povlači pred nametima vladajućeg bloka u letargičnu sferu vlastite obmane, dok mu se Meg pridružuje, na svoj način, pokušavajući da kreira imaginarni svet zadovoljenja vlastitih poriva majčinstva i ljubavništva. Svet popularnog pomera identitetne odrednice i dozvoljava upliv potpuno različitih sfera, odnosno menjanje uloga tradicionalno određenih kao muških ili ženskih, pomerajući granice između onog što se smatra kao dobro ili loše, ispravno ili pogrešno. Rut, u skladu sa difuznom semantičkom mrežom popularne kulture, menja strategije, ljubavnike, zanimanje i time unosi značajne promene u poimanju savremene žene. Buntovne sile pokreću Emu u njenom traganju za vlastitim identitetom. Ona je istovremeno verna i neverna, u zavisnosti iz kog ugla se pojam vernosti posmatra. Ema voli Ričarda i ne želi da ga izgubi, zbog toga mu prvobitno ne saopštava sva dešavanja u svom životu, odnosno da je stupila u ljubavnu vezu sa njegovim prijateljem. U mnoštvu izbora, Pinter dozvoljava svojim dramskim likovima da sagledaju ljubav iz različitih uglova u skladu sa njihovim karakterima. Pinter, takođe, dozvoljava Hirstu i Spuneru da osećaju pustoš, prvi u svom izobilju, a potonji u siromaštvu. Protagonisti drame *Proslava* vulgarnošću, agresijom i neobrazovanošću oštro narušavaju identitet staleža koji bi trebalo da oslikava čistoću i prefinjenost. Od otpora, povlačenja do prilagođavanja, Pinterovi protagonisti svojim neizdiferenciranim identitetima i potragom za istim predstavljaju snage popularnog koje stvaraju nova značenja identitetnih kodova.

Pinterovi dramski likovi prepuštaju se popularnim *jouissance* i *plaisir* zadovoljstvima koja značajno obeležavaju njihov način života u hegemonističkom društvu. Svako od njih teži ispunjenju *plaisir* zadovoljstva priznanja i potvrde u društvu koje ih okružuje. Pošto pripadaju različitim klasnim grupama, od radničke, srednje do više klase, njihova prilagođavanja sistemu su drugačija, jer isti ima različite zahteve u odnosu na različite klasne pripadnosti a svako od njih, u okviru društvene klase kojoj pripada, ima i vlastita stremljenja. U zavisnosti od vlastitih interesa, na svakodnevnom nivou, Pinterovi protagonisti se prilagođavaju ili suprotstavljaju datim normama. Takođe, u pokušaju da ostvare svoje porive, oni se povremeno prepuštaju *jouissance* zadovoljstvima gubljenja u vlastitim emocijama i žudnji, odnosno karnevalskim zadovoljstvima preterivanja, u smislu u kome ih objašnjava Bahtin. Savremeno društvo pripadnicima više klase i više srednje klase, dozvoljava da se prepuste zadovoljstvima, čak iako to podrazumeva suprotstavljanje propisanim normama i stvaranje novih značenja, zato što oni ne predstavljaju pretnju sistemu, već su utemeljeni deo vladajuće ideologije, u većoj ili manjoj meri. Hirst, Pit, Meg, Džuli, Pru, Lambert, Mek, Rasel i Suki, Tedi, Ema, Ričarda i Džeri

---

<sup>241</sup> Sigmund Frojd, *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu* (Novi Sad: Matica srpska, 1969), 141, 142.

<sup>242</sup> *Ibid.*, str.143.

nesmetano se prepuštaju povlačenju, pijanstvu, agresiji, promiskuitetu, vulgarnosti, preterivanju svake vrste i pri tom ne bivaju kažnjeni zbog svog delovanja. Nasuprot njima, pripadnici podređene, radničke klase imaju drugačiji tretman od strane vladajućeg sistema koji teži da nad njima vrši kontrolu radi održavanja sopstvene moći i gomilanja kapitala. Kontrola podrazumeva sprovođenje disciplinskih aktivnosti koje definišu, određuju i regulišu zadovoljstva podređenih, pa se u tom smislu zadovoljenje pojedinačnog tela smatra pretnjom političkom telu, što, konsekventno, povlači određenu vrstu kažnjavanja:

„Prekomerna zadovoljstva oduvek su pretnja društvenoj kontroli, ali kada ta zadovoljstva pripadaju podređenim grupama (podređenim u smislu klase, pola, rase, ili bilo kom drugom smislu), pretnja postaje posebno izrazita, pa se disciplinsko, ako ne i represivno delovanje, nameće kao gotovo neizbežno.“<sup>243</sup>

Pinterovi protagonisti, pripadnici nižih klasa, u skladu sa navedenim, u većoj ili manjoj meri uspešno se bore sa sistemom, ali istovremeno bivaju disciplinovani ili kažnjeni zbog zadovoljstava kojima se prepuštaju. Gas, iako u službi sistema, iskazuje svoju sumnju u isti i time čini najteži prekršaj zbog čega biva osuđen na smrt. Međutim, Pinter ide korak dalje u prikazu odnosa popularnih zadovoljstava, opšte populacije i bloka moći. Disciplinske mere kontrole ne obuhvataju samo pripadnike nižih slojeva društva. One se šire i obuhvataju sve i svakoga, bez obzira na klasnu pripadnost, a u zavisnosti od vlastitih popularnih snaga protagonista, mere imaju jači ili slabiji uticaj. Stenli, koji se prepušta *jouissance* evazivnom zadovoljstvu bega, ne biva osuđen na fizičku smrt, ali njegova ličnost, moć rasuđivanja, štaviše moć govora, biva uklonjena.

Pinterov dramski izraz, pored minimalističke scene, oslanja se na dijaloge i sve što se dešava otkriva lingvistički diskurs. Paralela između Pinterovog jezičkog izraza i lingvističkog upliva popularne kulture nije sam jezički sistem, već način na koji ga govornik koristi. Pinter prilagođava jezički sistem govorniku koji u datom trenutku izražava jezički potencijal koji mu najviše odgovara. Takav autentičan odnos jezika i vlastitog iskustva je trenutni i promenljiv. On postoji onoliko dugo koliko traje pojedinačan govor u određenom kontekstu upotrebe. Verbalna i neverbalna komunikacija odražava poreklo, karaktere i aspiracije Pinterovih protagonista. Puzama Pinter izražava specifična i promenjiva unutrašnja iskustva govornika u odnosu na sagovornike i koristi ih za stvaranje individualnih tumačenja, dok tišine izražavaju osećaj razjašnjenosti i konačnosti prema celokupnom društvenom sistemu i specifičnim odnosima koji u njemu vladaju, time označavajući da je govornik upotpunio kognitivnu mapu svog položaja u spoljašnjem svetu. U višedimenzionalnoj semantici svog specifičnog jezičkog izraza Pinter koristi reči kao instrumente moći, pri čemu oduzimanje reči, tj. moći govora, predstavlja kaznu ekvivalentnu smrti. Sveukupna komunikacija Pinterovih protagonista reflektuje odnose moći i podređenosti, dominacije i otpora, kreirajući specifičan lingvistički prostor popularne kulture. Pinter ne postavlja jednog protagonistu u zatvoren, ograničen sistem jezičkog koda, već, u zavisnosti od trenutnog interesa protagoniste, u odnosu na sagovornika ili situaciju u kojoj se zatekao, on koristi proste reči ili učeni vokabular. U smislu u kome popularna kultura u svim svojim segmentima ima fluidan karakter, jezički izraz

---

<sup>243</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 90.

Pinterovih protagonista se menja i prilagođava određenom kontekstu i vlastitom doživljaju. Preplitanje niskog, narodnog jezika, karnevalskog, prostog, vulgarnog i agresivnog, sa visokim, uvaženim jezikom klasične učenosti, stvara se atmosfera otpora svemu što je dato ili nametnuto od strane disciplinujućih sila, bez obzira na klasu, stalež ili pol. U smislu u kome Bahtin eksplicira karneval: „Karneval je slavio privremeno oslobađanje od dominantne istine utvrđenog poretka: označavao je privremeno ukidanje svakog hijerarhijskog ranga, privilegija, normi i zabrana.“<sup>244</sup>, Pinterov jezički izraz označava bunt pojedinca u odnosu na stege univerzalnih, regulatornih pravila. Iako pojedinačna upotreba određenih pauza, tišina ili reči zavise od specifičnog konteksta u kome su upotrebljene od strane pojedinačnih protagonista i njihova upotreba u drugačijem kontekstualnom okruženju imala bi drugačije značenje, one svojim postojanjem odražavaju sveukupno kompleksno poimanje zadovoljstva kreativnog stvaranja vlastitih značenja društvenog iskustva.

Sagledavajući postavke popularne kulture, kao i dramski opus Harolda Pintera, uočava se interakcija i neraskidiva povezanost elemenata popularne kulture i Pinterove dramske kognicije. Pinterovi protagonisti svojim razmišljanjem, jezičkim izrazom i delovanjem odražavaju semantičku borbu savremenog čoveka sa disciplinujućim nametima hegemonističkog društva. U potrazi za smislom i vlastitim identitetom, pokrenuti buntovnim silama popularne kulture oni pokušavaju da stvore vlastita značenja date materijalno-funkcionalne i semiotičko-kulturne robe i time sačuvaju vlastitu autonomiju. Poput Bahtinovog karnavalskog oslobađanja svesti, Pinterovi dramski likovi prate svoja lična htenja i u vidu otpora, izbegavanja, povlačenja ili prilagođavanja krše pravila dominantnih društvenih kategorija i stvaraju vlastiti kulturni prostor. Pinterovi dramski preokreti predstavljaju otpor i podrivanje društvene kontrole, odnosno društvenih pravila koja organizuju svakodnevni život i upravljaju smislom koji savremeni čovek u njima stvara. Pinter osvetljava pojam istine u smislu stanovišta popularne kulture koje podrazumeva da ne postoji jedna, autoritarna istina, koja važi za sve ljude, već da svako pojedinačno ima suštastveno pravo da postavi pitanje šta je ispravno, a šta nije.

---

<sup>244</sup> Fisk, *Popularna kultura*, 97.

## Bibliografija:

1. Aragay, Mireia. *Fracturing the Critical Conversation on Pinter's Language: A Response to Maurice Charney*. *Connotations* Vol. 23.2 (2013/2014).  
(<http://www.connotations.de/wp-content/uploads/2017/07/aragay0232.pdf>).
2. Babić, Jovan. *Etika i moral*. Članak objavljen u časopisu *Theoria*, 1/2008.
3. Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
4. Bahtin, Mikhail. *Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press Slavic Series, No. 1, 1982.
5. Barnes, Hari E. *Uvod u istoriju sociologije, Tom I*. Beograd: BIGZ, 1982.
6. Bazić, Jovan i Pešić, Mihailo. *Sociologija*. Leposavić: Učiteljski fakultet u Prizrenu, 2012.
7. Baker, William. *Harold Pinte*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1973.
8. Billington, Michael. *Pinter: Passion, Poetry & Prose*. European Theatre Prize.  
[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xY9mc-XMsmwJ:www.premio-europa.org/open\\_page.php%3Fid%3D317+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=rs](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xY9mc-XMsmwJ:www.premio-europa.org/open_page.php%3Fid%3D317+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=rs).
9. Blommaert, Jan. *Discourse: A critical introduction*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 2005.
10. Beaufret, Jean. *Uvod u filozofije egzistencije*. Beograd: Bigz, 1977.
11. Bugarski, Ranko. *Jezik i kultura*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2005.
12. Croeber, Alferd L.; Kluckhohn, Clyde K.M. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York: Vintage Books, 1963.
13. Dukore, Bernard F. *MacMillan Modern Dramatists: Harold Pinter*. London: MacMillan Publishers LTD., 1982.
14. Durkheim, Émile. *Društvo je čoveku Bog*. Beograd: Institut za sociološka istraživanja, Filozofski fakultet, 2007.
15. Esslin, Martin. *Pinter, the Playwright*. London: Methuen Ltd., 1982.
16. Esslin, Martin. *Pinter: A Study of His Plays*. New York: The Norton Library W-W-Norton & Company-INC-New York, (1976).
17. Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd, Introduction, XV*. Garden City, New York: Anchor books edition, USA, 1961.
18. Fiske, John. *Reading the Popular*. New York: Routledge, 2011.
19. Fiske, John. *Popularna kultura*. Beograd: Clio, 2001.
20. Freud, Sigmund. *O seksualnoj teoriji; Totem i tabu*. Novi Sad: Matica srpska, 1969.
21. Fromm, Erich. *Čovjek za sebe*. Zagreb: Naprijed, 1965.
22. Gane, Mike. *Baudrillard's Bestiary*. London and New York: Routledge, 1991.
23. Hebdige, Dick. *Subculture, the Meaning of Style*. London and New York: Routledge as an imprint of the Tayler and Francis group, 2002.
24. Heidegger, Martin. *Bitak i vreme*. S nemačkog preveo Miloš Todorović, Beograd: Službeni glasnik, 2007.
25. Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
26. Horkheimer, Max.; Adorno, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment*. New York: The Continuum Publishing Company, 1989.
27. Ilić, Miloš. *Kultura*. U Sociološki leksikon, Beograd: Savremena administracija, 1982.

28. Inan, Dilek. *Harold Pinter the Wordsmith: Celebration*, Nebula 8.1, Decembar, 2011.  
[http://nobleworld.biz/images/Nebula\\_8.1.pdf](http://nobleworld.biz/images/Nebula_8.1.pdf).
29. Jung, C. G. *O psihologiji nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1978.
30. Kierkegaard, Søren. *Pojam strepnje*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1970.
31. Lipovetsky, Gilles. *Paradoksalna sreća-Ogled o hiperpotrošačkom društvu*. Zagreb: AB izdanja antibarbarus, 2008.
32. Marinković, Vladimir.; Marinković, Darko; i Stefanović, Nebojša. *Etika kao društvena praksa*. Beograd: Visoka strukovna škola za preduzetništvo, 2013.
33. Marx, Karl ; Engels, Friedrich. *Dela, Dvadeset prvi tom*. Beograd: Prosveta, 1977.
34. Marx, Karl. *Prilog kritici političke ekonomije*. Beograd: BIGZ, 1976.
35. Marx, Karl. *Rani radovi*. Zagreb: Naprijed, 1976.
36. Maširević, Ljubomir. *Popularna kultura*. Beograd: Visoka škola strukovnih studija Beogradska politehnika, Odsek Akademije tehničkih strukovnih studija, 2020.
37. McRobbie, Angela. *The Uses of Cultural Studies: a Textbook*. London: Sage Publications, 2005.
38. Milić, Vojin. *Sociološki metod*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2014.
39. MLA style: Bio-bibliography. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2021. Mon. 6 Dec 2021.  
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/25653-bio-bibliography-2005/>
40. Pavićević, Olivera. *Otpornost i moralno delanje*. Beograd: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2016.
41. Pavlović, Tomislav. *Ka unutrašnjim horizontima, Prilog proučavanju avangardne dramske poetike Harolda Pintera*. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 2020.  
<https://www.researchgate.net>.
42. Pinter, Harold. *Betrayal*. New York: Grove Press, 2013.  
[www.groveatlantic.com](http://www.groveatlantic.com), eBook ISBN: 978-0-8021-9228-8.
43. Pinter, Harold. *Celebration*. 2009.  
<https://irp-cdn.multiscreensite.com/b5cf95f0/files/uploaded/Celebration.pdf>.
44. Pinter, Harold. *Pet Drama*. Beograd: Nolit, 1982.
45. Pinter, Harold. *Harold Pinter: Plays One*. London: Faber and Faber, 1996.
46. Sapir, Edward. *Language, An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, Brace, 1921.
47. Silverstein, Marc. *Language structure and linguistic ideology*, in P. R. Clyne, W. F. Hanks, & C. L. Hofbauer (Eds.), *The elements: A parasession on linguistic units and levels*. Chicago: Chicago Linguistic Society 15, 1979.
48. Storey, John. *Popular Cultural Theory and Culture: An introduction, Fifth Edition*. Edinborough: Pearson Education Limited, 2009.
49. Schnell, Ralf. *Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*. Beograd: Plato, 2008.
50. Schuetz, Arnold. *The Frankfurt School and Popular Culture*. *Studies in Popular Culture* 12, no. 1 (1989): 1-14. <http://www.jstor.org/stable/23414449>.
51. Veber, Max. *Prireda i društvo, Tom I*. Beograd: Prosveta, 1976.
52. Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. New York: Oxford University Press, 1969.

## Biografija kandidata

Sanja Rafailović (rođena Anđelić), rođena je 18.07.1969. godine. Zrenjaninsku gimnaziju, kulturološki smer, završila je 1988. godine i stekla zvanje Organizator kulturnih aktivnosti. 1993. godine diplomirala je, na katedri za engleski jezik i književnost, na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu, i stekla zvanje diplomiranog profesora engleskog jezika i književnosti. Od 1993. godine do 2000. godine radila je, u Zrenjaninu, kao profesor engleskog jezika u Zrenjaninskoj gimnaziji. Od 2000. godine do 2002. godine Sanja je radila, u Novom Sadu, u nemačkoj nevladinoj organizaciji Maltezer, kao asistent glavnog menadžera. 2003. godine, u Novom Sadu, položila je stručni ispit i stekla zvanje samostalnog sudskog tumača za engleski jezik. Od 2003. godine do danas radi u Beogradu, u XIII-oj beogradskoj gimnaziji kao profesor engleskog jezika.

Kao samostalni prevodilac, sa engleskog jezika na srpski jezik i obratno, prevođenjem se profesionalno bavi od 1993. godine. Do sada je stručno prevodila, kako u pisanoj formi, tako i konsektivno i simultano, raznovrsne sadržaje u vezi sa različitim oblastima.

2013. godine upisala je doktorske akademske studije na katedri za anglistiku, modul književnost, na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Ispite na doktorskim studijama položila je sa prosečnom ocenom 9,5.

Recenzija knjige:

Rafailović, Sanja. *Ideje i ideali profesora Ratka Božovića*. U: *Politička revija*, časopis za politikologiju, političku sociologiju, komunikologiju i primenjenu politiku, vol. 56., broj 2., str. 163-167. Beograd: Institut za političke studije, 2018.

UDK 316.7:929 Božović R. (082) (049.3)

DOI: <https://doi.org/10.22182/pr.5622018.9>



*Prilog 1.*

### **Izjava o autorstvu**

Ime i prezime autora: Sanja Rafailović  
Broj dosijea: 13121 / D

### **Izjavljujem**

da je doktorska disertacija pod naslovom

**Elementi popularne kulture u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera**

---

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada;
- da disertacija ni u celini ni u delovima nije bila predložena za sticanje diplome studijskih programa drugih visokoškolskih ustanova;
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio/la intelektualnu svojinu drugih lica.

**Potpis autora**

U Beogradu, 29. 03.2022.

---

*Prilog 2.*

## **Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada**

Ime i prezime autora: Sanja Rafailović

Broj dosijea: 13121 / D

Studijski program : Književnost

Naslov rada: Elementi popularne kulture u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera

Mentor: Prof. dr Nataša Šofranac, redovni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predao/la radi pohranjivanja u **Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu.**

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci za dobijanje akademskog naziva doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

**Potpis autora**

U Beogradu, 29.03.2022.

---

Prilog 3.

### Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković“ da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

#### **Elementi popularne kulture u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera**

---

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim priložima predao/la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalnom repozitorijumu Univerziteta u Beogradu, i dostupnu u otvorenom pristupu, mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la:

1. Autorstvo (CC BY)
2. Autorstvo – nekomercijalno (CC BY-NC)
3. Autorstvo– nekomercijalno– bez prerada (CC BY-NC-ND)
4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima (CC BY-NC-SA)
5. Autorstvo – bez prerada (CC BY-ND)
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima (CC BY-SA)

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci. Kratak opis licenci je sastavni deo ove izjave).

**Potpis autora**

U Beogradu, 29.03.2022.

---

Prilog 1.

### Izjava o autorstvu

Ime i prezime autora: Sanja Rafailović

Broj dosijea: 13121 / D

### Izjavljujem

da je doktorska disertacija pod naslovom

**Elementi popularne kulture u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera**

---

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada;
- da disertacija ni u celini ni u delovima nije bila predložena za sticanje diplome studijskih programa drugih visokoškolskih ustanova;
- da su rezultati korektno navedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio/la intelektualnu svojinu drugih lica.

Potpis autora

U Beogradu, 29. 03.2022.

  
\_\_\_\_\_

Prilog 2.

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada**

Ime i prezime autora: Sanja Rafailović

Broj dosijea: 13121 / D

Studijski program : Književnost

Naslov rada: Elementi popularne kulture u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera

Mentor: Prof. dr Nataša Šofranac, redovni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predao/la radi pohranjivanja u **Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci za dobijanje akademskog naziva doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

**Potpis autora**

U Beogradu, 29.03.2022.

  
\_\_\_\_\_

Prilog 3.

### Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković“ da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

#### Elementi popularne kulture u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim priložima predao/la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalnom repozitorijumu Univerziteta u Beogradu, i dostupnu u otvorenom pristupu, mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la:

1. Autorstvo (CC BY)
2. Autorstvo – nekomercijalno (CC BY-NC)
3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerada (CC BY-NC-ND)
4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima (CC BY-NC-SA)
5. Autorstvo – bez prerada (CC BY-ND)
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima (CC BY-SA)

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci. Kratak opis licenci je sastavni deo ove izjave).

U Beogradu, 29.03.2022.

Potpis autora

