

TEROR DEMOKRATIJE U ISTRAŽNOM DISKURSU POZNIH DRAMA HAROLDA PINTERA¹

Sažetak: Književni svet Harolda Pintera, britanskog dramskog pisca i režisera, svet je ophrvan nasiljem karakterističnim za policijsku državu u kojoj su individue podvrgnute disciplinskim merama kažnjavanja totalitarnih sila prurušenih u demokratiju. U svojim poznim, političnijim dramama, Pinter je putem istražnog diskursa u prvi plan postavio manipulativne dimenzije jezika i njegove proceduralne i društveno-kontekstualne funkcije. Služeći se Fukoovom teorijom panoptičkog, disciplinski organizovanog društva, Bahtinovim terminima monologičnog i dijalogičnog diskursa i postulatima iz studije Dragana Boškovića o istražnom postupku u književnosti, u ovom radu sprovede se analiza poznih Pinterovih drama – *Precisely, One for the Road, Mountain Language* i *New World Order*. U savremenom društvu opresivnih globalnih sistema, kako je to Pinter naglasio u svom govoru povodom primanja Nobelove nagrade, neophodno je suočavanje sa potmulim, manipulatorskim sredstvima kojima se narod drži ili u stanju potlačenosti i neznanja. To je upravo cilj Pinterovog stvaralaštva koje opstaje u svetu uverenom da je prevazišao naivni humanizam, dok ga Pinter u svojim poznim dramama, putem istražnog diskursa, podseća na kompleksnost jezika, na čiju smo moć o(be)smišljavanja ljudske egzistencije, čini se, zaboravili.

Ključne reči: Harold Pinter, pozne drame, istražni diskurs, demokratija, teror, panoptikon, humanizam

1. Politika otpora u Pinterovim dramama

Govoriti danas o stvaralaštvu Harolda Pintera (1930–2008), britanskog dramskog pisca, scenariste i režisera, postalo je simptomatično za jednu vrstu diskursa koji je neizostavan u savremenom dobu – diskurs globalnog, totalitarnog terora u modusu samoprikrivanja i zaglušenja autentičnih glasova. Putem stapanja komičnog i tragičnog u svojim dramama, Pinter je produkovao dijaloge koji su izgubili svoju osnovnu funkciju ostvarivanja smislene komunikacije. Njegovi dijalozi su fragmentarni ogrisci pretežno neuspelih pokušaja ka uspostavljanju veza između otuđenih individua, koje pate od osećanja iščašenosti, sartrovske mučnine, strepnje, izvito-perenog sećanja. Premda pojedini imaju želju za komunikacijom, većina Pinterovih likova sprovodi svojevrstan beg od Drugog kroz sakaćenje sopstvenih lingvističkih sredstava koji bi tu komunikaciju mogli da uspostave.

¹ Rad je urađen u okviru projekta 178018: *Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Književni svet Harolda Pintera je svet ophrvan nasiljem karakterističnim za policijsku državu u kojoj su individue podvrgnute disciplinskim merama totalitarnih sila prurušenih u demokratiju, koja na taj način osigurava produženje i dalju reifikaciju sopstvenih sistema. Mišel Fuko je u svojoj studiji *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora* (1975) ukazao na panoptičku strukturu koja je proizvela ovakvo društvo disciplinskog ustrojstva: „[O]naj proces koji polazi od zatvorenih disciplina kao neke vrste društvenog 'karantina', i ide do 'panoptizma' kao opšteprimenljivog mehanizma, završava [se] stvaranjem disciplinskog društva“ (Fuko, 1997: 209). Moć se može sprovesti na bilo kom nivou organizacije društva, od kojih na svakom postoji određena hijerarhija. Fuko ukazuje na to da je konstruisanje ovih hijerarhija i mehanizama moći praćeno paralelnom *konstrukcijom istine* kojom se te hijerarhije i pomenuti mehanizmi opravdavaju. „Ne može se moć ostvarivati bez izvesne ekonomičnosti diskursa istine koja funkcioniše kroz i na osnovu ove sveze. Mi smo podvrgnuti proizvodnji istine kroz moć i ne možemo ostvarivati moć osim putem proizvodnje istine.“² (Foucault, 1981: 93), istakao je Fuko.

Na ambivalentnu prirodu istine ukazao je i Pinter u svom govoru povodom dodele Nobelove nagrade 2005. godine (Pinter, 2005b; Pinter, 2005c). Sa jedne strane, zastupao je stanovište da se do istine u umetničkom delu, koje jeste jedan vid života, ne može konačno i doći, već se ona objavljuje u naletima i sudarima, u više od jednog oblika, kao iskre zamirućeg plamena koje samo na trenutke čitaocima/gledaocima izgledaju kao da imaju jasne obrise. Sa druge strane, smatrao je da se realnost užasnih zločina koje su na globalnom planu sprovele velike, totalitarne sile poput Sjedinjenih Američkih Država i Velike Britanije, ne može nekritički prepustiti kolebanju onoga što je isprva nazvao istinama. U tom kontekstu, istine se svode na singularitet, upravo jer se jedan njihov vid osporava i dovodi u polje nepostojanja u dominantnim medijima, i tako reprodukuje moć totalizujućih sila koje utvrđuju svoju vladavinu terora. Ta *osporavana istina* biva dovućena na scenu u književnoj reprezentaciji zbog toga što joj u dominantnim kulturnim matricama nije dopušteno da se kao takva manifestuje.³ Stoga Pinter u svojim poznim dramama učutkuje svoje intelektualce i pušta tlaćitelje da govore i ukažu svojim autoritetom na težinu situacije u kojoj se nalazi savremeni svet.

Kroz apropijaciju kreativnih impulsa Beketa i Kafke⁴, Pinter je još u svojim prvim dramskim tekstovima ispoljio jedinstveni sklop teatra apsurdna i egzistencijalističke filozofije, koji je dalje uobličavao u reakciji na život u sistemima koji čoveka

² Svi prevodi sa engleskog jezika u ovom radu su prevodi autorke.

³ Premda se u svom govoru distancirao od polifoničnosti oznaćitelja kojima klasifikujemo stvarnost, Pinter nije negirao njihovu subjektivnu i, stoga, ambivalentnu prirodu. Pre se u kontekstu obespravljenih ųrtava pod kontrolom onoga što je nametano kao dominantna istina (a ne samo jedna njena verzija), postavio kao branitelj prića onih kojima su usta nasilno zapušena. Time što umetnosti dopušta ambivalentnost, a politici (u vidu građanske dužnosti) je ukida, Pinter reaguje na privilegovanost pojedinih verzija stvarnosti.

⁴ Radmila Nastić u svom članku „Semjuel Beket, Harold Pinter i poetika ontološke nesigurnosti“ (Nastić, 2010) upućuje na vezu ova dva dramska pisca, kao i na tematsku inspiraciju koju je Pinter crpeo iz stvaralaštva Franca Kafke.

poriču i uspostavljaju kao jedinku kontrolisanu propisanim regulativama. Pintero-va fiksacija na dimenzije jezika i njegove proceduralne i društveno-kontekstualne funkcije krije jednu sveopsežnu zabrinutost za svet u kome se čovek, potlačen i obespravljen, objavljuje još samo kao iščašeno biće upravo kroz fragmentarne strukture lingvističkog iskaza, te kroz pauze i tišine. Njegovo stvaralaštvo do 80-ih godina XX veka vezuje se za kolokaciju *komedije pretnje* (*comedy of menace*). Nju opse-đa osećanje straha pred stranom silom koja sprečava razvoj i ritualnu inicijaciju prota-agoniste. Likovi su u stanju da zbijaju šalu o najmorbidnijim temama, izazivajući kod publike istovremeno i smeh i nelagodu. U ironičnom diskursu obelodanjuju se užasi atmosfere konstantne pretnje i manipulativnih pritisaka nevidljivih sila. Od Beke-ća, Pinter je preuzeo ovaj sveprožimajući osećaj ontološke nesigurnosti (v. Nastić, 2010), čiji tretman u kasnijim dramama, koje će biti predmet analize u ovom radu, prerasta u svojevrsnu politiku otpora. Komedijska je sve oporija, a pretnja sve prisutni-ja i direktnija. Međutim, i kada govorimo o poznom Pinteru, govorimo o piscu koji dekonstruiše socijalni realizam i ne dopušta da njegove drame postanu samodovoljni didaktički cilj.

2. Klopka istražnog postupka

U poslednjem periodu svog stvaralaštva, Pinter se dotad najeksplicitnije bavio političkom problematikom, ali, kao što planiram da pokažem u potonjoj analizi, i da-lje u jednom širem, sveobuhvatnijem kontekstu, primenjivom ne samo u konkretnim situacijama koje su poslužile kao inspiracija tih komada. Drame i dramski skečevi koje će biti fokus ovog rada su *Tačno tako* (*Precisely*), *Još jedno pred odlazak* (*One for the Road*), *Gorštački jezik* (*Mountain Language*) i *Novi svetski poredak* (*New World Order*). Bazil Šejson je, baveći se ovim dramama u radu skorijeg datuma, ukazao na činjenicu da su one kritički osporavane kao 'politički pamfleti' (Chiasson, 2013: 81), i to upravo od Martina Eslina, čija je kritička evaluacija pozicionirala Pintera kao jednog od bitnih predstavnika teatra apsurda u istoimenoj studiji (Esslin, 2001: 234–264). Šejson se okrenuo teoriji afekta Žila Deleza kako bi napravio pre-sek ovih, kako ih je sâm Pinter nazvao, *političnih* drama, i izvršio prevrednova-nje kritike koja ih je tumačila samo kao „mimetički dosledne našim pojmovima tih [političkih] tema.“ (Chiasson, 2013: 82). Sa druge strane, ovaj rad biće usmeren ka jednom drukčijem prevrednovanju restriktivnih analiza Pinterovih poznih drama kroz teorije koje tretiraju istražni diskurs i umetničku pozadinu koja ga uspostavlja, kao područja nemimetičke reprezentacije stvarnosti. One, naprotiv, pokazuju kako „drugostepeno fiktivno zaplitanje“ (Bošković, 2004: 23) u okviru dramskog sižea, koji obelodanjuje ili bar implicite označava mehanizme funkcionisanja stvarnosti, sâm po sebi predstavlja otklon od realnosti kao takve i podrazumeva umetničko-knjževni pristup stvarnosti.

Pintero-va dramska radnja se gotovo neizostavno odvija u zatvorenom prostoru koga čini „ona tradicionalna soba naturalističkog pozorišta: soba-klopka.“ (Vilijams, 1979: 363). U tom skućenom prostoru, izolovani pojedinci se suočavaju jedni sa

drugima, i ujedno sa nadređenim autoritetom, koji je uglavnom nevidljiv, zacementiran na vrhu vertikalne ose koja ne dopušta spoznanje. Prvobitno samo u kontekstu hronotopa, Bahtin je obrazložio svoje poimanje vertikale u književnosti sledećim rečima: „[K]ako bi se razumeo ovaj vertikalni svet, sve se mora posmatrati kao da pripada *jednom vremenu*, to jest, u sinhroniji jednog trenutka, mora se ceo svet videti kao simultan.“ (Bakhtin, 1981: 157). Tako se i u svetovima Pinterovih drama zapaža zastoj u trenutku vremena, istrgnutog iz sveopšteg linearnog temporalnog toka i, na taj način, postavljenog u univerzalnu poziciju koja se da preslikati na mnogobrojne realne kontekste. Bošković naglašava još jednu funkciju vertikale u književnom delu, pozivajući se na poznog Bahtina, tako što označava Trećeg upravo kao onog ko je „svedok’, ’sudija’, može biti prisutan i odsutan, simuliran i prećutan, horizontalno posredovana instanca (drugog) kojoj je upućena reč.“ (Bošković, 2004: 27).

Figura Trećeg značajna je gledano iz još jedne perspektive, jer ne samo da je soba klopka, nego i „[v]idljivost je klopka.“ (Fuko, 1997: 195). „[T]ragedija izazvana preteranom težnjom za svetlošću“ (Virilio, 1993: 56) je modus u koji prelaze Pinterove drame. Moćnik ili nadzornik, kao Treći, zamenio je Boga kao vrhovnog autoriteta u savremenom društvu, u kome dobija atribute sveznajućeg, svevidećeg, sveprisutnog, ali i onog koji se nikad ne objavljuje. U sve četiri drame koje su predmet analize u ovom radu, Treći je prisutan samo u lingvističkim razmenama, jer se nikada ne materijalizuje. On postoji kao objedinitelj sistema u koji se polaže vera – baš kao u Boga – ali kao i Bog, ni Treći nije dokučiv, niti se, izgleda, njegova objava zahteva. Anonimnost mu je dozvoljena i čini se obavezna kao zaštitna maska koja sprečava raspršivanje iluzija. U ovakvom društvu disciplinski nadzor podrazumeva jedno „indukovanje u zatvoreniku svesti o njegovoj stalnoj vidljivosti, čime se obezbeđuje automatsko funkcionisanje vlasti.“ (Fuko, 1997: 195).

3. Isledništvo drugog i prinudna lingvistička unifikacija

U drami *Još jedno pred odlazak*, istražni postupak koji Nikolas (Nicolas) sprovodi nad Viktorom (Victor), njegovoj supruzi Džili (Gila) i sinu Nikiju (Nicky), postupak je izvršitelja ’po volji božjoj’ – „Bog govori kroz mene“ (Pinter, 2005a: 76), reći će Nikolas. Ne samo da je vlast „narodu i njegovim zastupnicima pripisala nepogrešivost sličnu onoj monarha po milosti božjoj, monarha koji treba da zameni Boga“ (Virilio, 1993: 55) kako Pol Virilio naglašava, već su ove matrice sprovođenja javne pravde internalizovane i neprepoznatljive kao veštačke tvorevine. Nikolas se zanosi idejom o sopstvenom značaju i značaju ljudi koji rade za sistem. „Ali samo jedna stvar je obavezna. Biti pošten. Nikakvu drugu obavezu nemaš“ (Pinter, 2005a: 79), poveriće se Viktoru. On sebe, kao i tlačitelji u preostale tri drame, vidi kao oličenje poštenja u okviru sistema u kome funkcioniše, jer nema povoda da misli drugačije. Servirana mu je priča odozgo u koju nema razloga da sumnja jer dolazi od vrhovnog autoriteta – upravnika države – koji ga razrešuje bilo kakve odgovornosti prema onima koje teroriše.

Kako u drami *Novi svetski poredak*, tako i u dramskom skeču *Tačno tako*, Pinter najeksplicitnije dovodi u vidno polje koliko su tlačitelji, ili pre, njihovi iza-

slanici i plaćenici, jedno drugom postali islednici. „[Lj]udsko biće postaje predmet sopstvenog proučavanja, predmet jednog pozitivnog znanja.“ (Virilio, 1993: 57). U obe drame imamo dvojicu protagonista, mada je u *Novom svetskom poretku* prisutan i muškarac sa povezom preko očiju na sceni, iako on ne progovara tokom cele predstave. Međutim, iako je žrtva u ovom slučaju izvedena pred publiku, na svojevrsan način, on je i dalje ostavljen u mraku, bez dozvole da pogleda.

U dramskom skeču *Tačno tako*, dvojica muškaraca, Stiven (Stephen) i Rodžer (Roger), sede za stolom i, dok ispijaju pića, vode raspravu o broju ljudi čije će smaknuće (o čijim detaljima nismo obavješteni) biti sprovedeno, dok u *Novom svetskom poretku*, Des (Des) i Lajonel (Lionel) pred zatvorenikom komentarišu o njihovom poslu i narednim koracima koje treba preduzeti. U obe drame, dijade tlačitelja su implicitno problematizovane na lingvističkom nivou. U odlaganju suočavanja sa žrtvama svog terora, oni jedni druge preispituju, baveći se naizgled apsolutno irelevantnim tehnikalijama vezanim za jezik kojim komuniciraju. Jedan drugog postavljaju 'na svoje mesto' i dolaze do, za njih, zadovoljavajućih zaključaka vezanih za poziciju onih nad čijom sudbinom imaju preimućstvo. Jedina razlika jeste što u *Tačno tako* interaguju dve tehnokrate koji nisu u kontaktu sa onima koji trpe posledice njihovih odluka, dok u *Novom svetskom poretku* svedočimo razgovoru koji direktno prethodi činu nasilja nad prisutnom osobom.

Pedantski, jako politizovan razgovor Stivena i Rodžera izrazito je ironičan u biti. Oko brojke koja statistički i u sistemu lingvističkih označitelja jeste samo to – brojka (20.000.000) – vodi se rasprava kao da iza nje ne stoje živa bića kojima će životi uskoro biti oduzeti. Humanizam je sveden na pragmatizam. Faktuelnost govornog manerizma zamenjena je ništa utešnijom vulgarnom neposrednošću Desa i Lajonela u *Novom svetskom poretku*. Ali kao i u dramskom skeču *Tačno tako*, i u ovoj drami stavlja se jak akcenat na jezik kao sredstvo manipulacije, premda se kao takav on eksplicitno ne označava. Des će upozoriti Lajonela da pazi kojim rečnikom se služi kada govori o muškarcu sa povezom:

DES: Nazvao si ga pizdom (eng. *cunt*) prošli put. A sad ga nazivaš kuronjom (eng. *prick*). Koliko puta moram da ti ponovim? Moraš da naučiš da definišeš svoje termine i da ih se držiš. Ne možeš da ga zoveš pizdom u jednom trenutku a kuronjom u drugom. Ti termini su uzajamno kontradiktorni. Obrukao bi se u svakoj lingvističkoj diskusiji, poslušaj me.

LAJONEL: Bože. Zar bih?

DES: Zasiurno. A ti znaš šta ti znači. Znaš šta ti jezik znači.

(Pinter, 1991: 421)

I u drami *Još jedno pred odlazak*, Nikolas je u stanju svojevrsne zapitanosti povodom termina koje upotrebljava: „Užasno mi je drago što sam te sreo“, obratiće se Viktoru. „Hm, nisam siguran da je drago prava reč. Čovek mora biti vrlo obazriv kada je reč o jeziku.“ (Pinter, 2005a: 77). Zapravo, izrazito bitan deo istrage u ovim dramama sprovodi se kroz svesnu modifikaciju jezika, odnosno kroz težnju ka unifikaciji termina, kojima će se stvarnost približiti tome da bude jednoznačna. Naravno, takva unifikacija je nemoguća, ali u svesti ispranih mozgova onih koji sprovode naloge diktature koja se predstavlja kao demokratija, ona je i više nego ostvariva.



U sve tri drame, osim u dramskom skeču *Tačno tako*, kada se izvršitelji kazni pozivaju na kažnjenike, oni su neizostavno intelektualci. Viktor u svojoj kući poseduje mnogo knjiga, mlada žena Sara Džonson u *Gorštačkom jeziku* je intelektualka, kao i njen suprug, dok se dvojica izvršitelja kazne u *Novom svetskom poretku* obraćaju svezanom čoveku u trećem licu, pitajući se: „LAJONEL: Šta je on, neki seljanin – ili profesor teologije? DES: On je profesor jebene seljačke teologije.“ (Pinter, 1991: 419). Nasuprot njima, mučitelji su uglavnom priprosti i nekulturni pojedinci, kao najpodložniji zavodljivom uticaju manipulatorske vlasti. Fokusirajući se u svojim dramama na interakciju onih koji kažnjavaju, a potisnuvši kažnjenike u pozadinu, Pinter problematizuje savremeno 'zlo' time što ga ovaploćuje u likovima koji su na intelektualno nezavidnom nivou, koji nisu u stanju čak ni u svojim redovima da se usaglase, čiji argumenti i bez kontrargumenata bivaju prozreni kao suludi, i koji, naposljetku, postaju zastrašujući ne toliko zbog svojih postupaka, koji su eksplicitno tretirani, koliko zbog toga što iako postaje diskurzivno jasno da nisu u pravu – oni ipak bivaju u pravu u sistemu koji ih podržava. Ovakvo tumačenje simptomatično je i za savremeno društvo van granica prostora sobe-klopke, pošto simbolizuje odnose između figura svakog kaznitedlja i kažnjenog. U zatvorenom mitskom prostoru interaguju međusobno zavisni likovi u sistemu koji ih kao takve održava. Potlačeni su učutkani, dok tlačitelji opravdavaju svoje činove kako ćutanjem potlačenih tako i svojim pravom na posedovanje Drugog, koji ih uspostavlja kao samouverene mini-bogove i oslobađa ontološke nesigurnosti.

4. Istražni diskurs kao sredstvo manipulacije

Kako bismo dovršili pitanje jezika u ovim Pinterovim dramama, okrenućemo se drami *Gorštački jezik*, zasnovanoj na problematici koja proizilazi iz jezika kao sredstva za manipulaciju, potlačivanje i opresiju. U tim okvirima, neophodno je pozvati se na učenje Mihaila Bahtina. On je u svom kritičkom radu (v. Bahtin, 2000) definisao termine monologičnog i dijalogičnog diskursa, pri čemu je dijaloškim označio govorno raznolik žanr, dok su monološki, prema njemu, oni žanrovi koji potenciraju samo jednu perspektivu – onu koja odgovara sistemu koji se reprodukuje u okviru strukture jezika kojim se govori. Tako i u dosadašnjim primerima, a i u *Gorštačkom jeziku* čija analiza sledi, oni koji drže izvesnu vlast u rukama, govore monološkim diskursom kako bi očuvali njegovu uniformnost i sprečili nekontrolisano umnožavanje značenja. Bošković je, nadovezavši se na Bahtina, u svojoj studiji *Islednik, svedok, priča*, ukazao na jezik kao na „imanentno slojevit fenomen“ (Bošković, 2004: 18) i na dijalošku prirodu istražnog diskursa, koji je kao takav uočljiv u proznom tekstu. Sa druge strane, čitalac ili gledalac u pozorištu biva suočen sa dijalogom u svojoj izvornoj formi, pa zbog toga i ne čudi što je za potrebe ukazivanja na strahovite posledice destruktivnosti opresivnog diskursa demokratije Pinter smatrao neophodnim da eksplicitnije tretira tu tematiku, zbog čega njegove poslednje drame pogrešno bivaju svrstane u političku propagandu.

Ako se vratimo na dramu *Gorštački jezik*, uvidećemo da ona dramatizuje situaciju ukidanja prava na slobodu govora na maternjem jeziku. Gorštaci su spuštani

na nivo ispod animalnog, jer je čak i psima dozvoljeno da se „odazivaju na svoje ime. [...] Pre nego što ugrizu, oni *se predstavljaju*.“ (Pinter, 2005a: 92). Sa druge strane, stražaru ne pada na pamet da se na bilo koji način poistoveti sa zatvorenikom, koji je pritom i gorštak.

STRAŽAR: ... I samo još ovo da ti kažem. Ja imam ženu i troje dece. A ti si jedna najobičnija gomila govana.

ZATVORENIK: I ja imam ženu i troje dece.

STRAŽAR: Ti – šta? *Tišina*. Ti imaš šta? *Tišina*. Šta si to rekao? Imaš *šta*? *Tišina*. Imaš šta? *Tišina*. *Podigne slušalicu i okrene broj*. Naredniče? U plavoj sam sobi... Da... Mislio sam da treba da vam prijavim, naredniče... Čini mi se da ovde imamo jednog šaljivčinu.

(Pinter, 2005a: 96)

Jasno je da postoji nepremostivi jaz između kažnjenika i onog koji kažnjava, a da je upravo tlačitelj taj koji je nesposoban da ga premosti zbog internalizovanog kompleksa nadređenosti.

Kada mlada žena dođe u posetu svom suprugu, zatvorenom u instituciji dominantnog sistema, njega izvode pokrivenog kapuljačom. Ponovo se javlja motiv oslepljenja koji je prisutan i kod kažnjenika u *Novom svetskom poretku*. Pojedinci koji bivaju osporavani kao ljudska bića i dovedeni pred svršen čin već su izgubili glas – momenat u kome Pinter sugerije širu sliku u kojoj sistem sakati one koji ga podrivaju i izazivaju, umesto da njih validuje kao opoziciju. Slavna demokratija tako svoju slavu veštački produkuje sopstvenim sredstvima obmane. Kada se mlada žena i njen suprug u *Gorštačkom jeziku* prisećaju lepih zajedničkih trenutaka, ili ih izmišljaju na licu mesta, kratkotrajni period zajedništva biva prekinut činom nasilja. Muškarca odvođe, a žena je ostavljena sa savetom da se obrati „tip[u] koji dolazi na posao svakog utorka, osim ako pada kiša. On sve zna u prste. Zvrnite ga ovih dana i on će vam sve srediti. Zove se Doks. Džozef Doks.“ (Pinter, 2005a: 98). Ime ovog čoveka jako podseća na Džon Dou (John Doe), generičko ime za osobu čiji identitet nije poznat, i najverovatnije nikada neće ni biti. Žena na to odgovara usvojivši matricu nametnutog sistema, jer do onoga koga voli drugačije ne može doći: „MLADA ŽENA: Mogu li da ga pojebem [Džozefa Doksa]? Ako ga pojebem, hoće li sve biti u redu? NAREDNIK: Naravno. Nema problema. MLADA ŽENA: Hvala vam. *Zamračenje*.“ (Pinter, 2005a: 98). Zahvalnica upućena onom ko sprovodi teror zasigurno je najjači ironični obrt koji Pinter ostvaruje u ovim dramama. Zakoračivši na poslednji stepenik submisivnog pokoravanja sistemu, ova mlada žena izaziva najveću nelagodu po pitanju sudbine čoveka kao humanog bića.

Drama se završava scenom u kojoj učestvuju starica i njen sin koji je zatočen. Nju je prethodno pretukao stražar zbog toga što je govorila gorštačkim jezikom sa svojim sinom, premda drugi ne poznaje. U poslednjoj sceni, kada je dodatnom klauzulom dozvoljena trenutna komunikacija na gorštačkom, zatvorenikova majka ni na sinovljevo preklinjanje ne progovara. On tada pada na pod i počinje nekontrolisano da se tresu – momenat u kome Pinter dozvoljava i fizičku manifestaciju posledica psihološke torture. Zabraniti osobi da govori na svom jeziku podjednako je užasno

kao i zatočiti je u tamnicu, iz koje starica očigledno nije u stanju više da izađe. Njena reakcija simptomatična je za položaj ostalih kažnjenika u ovim dramama, koji takođe nisu u stanju da se iskobeljaju iz zatočeništva, fizičkog ili figurativnog, u kome su primorani da budu. Na ovaj ili onaj način, obesmišljeni su kao ljudi, i kao takvi svedeni na brojku, objekat ili životinju.

4. Demokratija kao opresivni sistem

Pinter je kontinuirano u poslednjem periodu svog stvaralaštva ukazivao na zlokobne strane društvenog uređenja koje se u savremenom društvu propagira kao idealno – demokratije. Ona ne samo da nije idealna, već funkcioniše na osnovu i upravo zbog ogromnog broja fusnota i nuspojava, o kojima se strateški u javnosti ne progovara. „Policijsko gledište dokazuje bezvrednost priče onog koji je bio tamo“ (Virilio, 1993: 69), istakao je Virilio. Različita viđenja sveta filtriraju se u jedno koje sistem dozvoljava, dok konstantno produkovanje saglasnosti doseže razmere od vitalnog do banalnog. Nikolas u drami *Još jedno pred odlazak* ne dopušta Džili vlasništvo čak ni nad naizgled bezazlenom pričom o tome gde je i kako upoznala svog supruga Viktora.

DŽILA: Bio je u sobi.

NIKOLAS: Sobi? *Pauza.* Sobi?

DŽILA: U istoj sobi.

NIKOLAS: Kao i ko?

DŽILA: Kao i ja.

NIKOLAS: Kao i ja? *Pauza.*

DŽILA (*vrišti*): Kao i ja!

NIKOLAS: Sobi? Kakvoj sobi?

DŽILA: Sobi.

NIKOLAS: Kakvoj sobi?

DŽILA: Sobi moga oca.

NIKOLAS: Tvoj oca? Kakve veze ima tvoj otac s tim? *Pauza.* Tvoj otac. Kako se samo usuđuješ? Droljo. *Pauza.* Tvoj otac je bio sjajan čovek. Njegova zemlja se ponosi njime. On je mrtav. Bio je častan čovek. Mrtav je. A ti, spremna si da sknaviš uspomenu na svog oca?

[...]

Gde si srela svog muža?

DŽILA: Na ulici.

NIKOLAS: Šta si tamo radila?

DŽILA: Šetala sam.

NIKOLAS: Šta je on radio?

DŽILA: Šetao je. *Pauza.* Nešto sam ispustila. I on je to podigao.

NIKOLAS: Šta si ispustila?

DŽILA: Večernje novine.

NIKOLAS: Bila si pijana. *Pauza.* Drogirana. *Pauza.* Umakla iz bolnice.

(Pinter, 2005a: 84□86)

Džila je primorana da svoju priču izmeni, da učestvuje u kreiranju jedne druge, tuđe priče, koju nikako ne može i dalje smatrati svojom. Dragan Bošković je ukazao na ritualnu prirodu istražnog postupka, „koji nije orijentisan ka iznuđivanju istine – jer istina po sebi ne postoji – nego zahteva da se manipulativnom istragom i simulacijom priznanja i svedočenja proizvede istina i potvrdi jedan nadrealni pravno-politički poredak, u književnom smislu jedna – *fikcija*.“ (Bošković, 2004: 17). U svojoj fikcionoj pripovesti, Džila ispušta večernje novine – još jedan simbol mraka u kome su se obreli oni koji su odbijali da slepo prate naloge 'demokratske' vlasti, pa im je upravo zbog toga slepilo nametnuto.

Istraga u sebi sadrži zahtev za pripovedanjem (Bošković, 2004: 21). Ljudska je (ili čitalačka) potreba da se ono što se prikazuje kao zapletena struktura, još uvek neodgonetnuta tajna, dovede, putem određenog postupka, do sopstvenog razrešenja. Međutim, upravo je u tom postupku rasplitanja učvorene strukture težište Pinterove dramske forme – zato jer je ono otežano do granica neizvodljivosti. Iako je sâm Pinter želeo da ostvari matricu dramske ironije kroz koju bi politički otpor bio jasno strukturiran, ipak se njegove drame čine kompleksnijim od običnih 'političkih pamfleta'. Protagonisti-tlačitelji sve četiri drame se pozivaju na sistem koji ih opravdava, na vrhovno božanstvo savremenog čoveka u čiju se slavu i suze rone, i povlači pištolj, i teroriše bližnji – na demokratiju. Des na kraju *Novog svetskog poretka* potvrđuje Lajonelu da je u pravu što se oseća čistim (eng. *pure*) pre nego što počnu sa mučenjem zatvorenika – to je „[z]ato što održavaš svet čistim za demokratiju“ (Pinter, 1991: 423), reći će mu. Pinterovi protagonisti ostaju ukalupljeni u svojim položajima mučitelja i opresora, ali i oni sâmi su ti nad kojim se vrši opresija. Oni su internalizovali sistem koji poriče čoveku osnovna ljudska prava i kao takvi ne mogu biti samo antagonisti – oni su i žrtve. Kako se suočiti sa ovim zaključkom, ostaje jedno od glavnih pitanja koja proističu iz Pinterovog stvaralaštva.

5. Zaključak

Harold Pinter je svoju karijeru kao i svoj život okončao jako uzrujan političkim stanjem u svetu – terorom globalnih sila i manipulativnim sredstvima kojima se taj teror održava i opravdava. Iz tog razloga, njegov je angažman i kao čoveka i kao književnika u poslednjem periodu stvaralaštva postao direktnije fokusiran na političku stvarnost nepovlašćenih grupa. U svetu u kome se danas najstrašniji zločini protiv čoveka zataškavaju ili preinačavaju u milosrdne gestove, Pinter je smatrao svojom obavezom da piše uz pomoć transparentnijih motiva nasilja, mučenja i opresije, jer je uvideo hitan zahtev za takvim stvaralaštvom. Kada se zločin nulifikuje – „To se nikada nije dogodilo. Ništa se nikada nije dogodilo. Čak i kada se događalo nije se dogodilo. Nije bilo bitno. Nije bilo od značaja ni za koga.“ (Pinter, 2005c) – izostaje ne samo kazna, već i spoznaja zločina.

Putem svojih dramskih likova i njihovih sučeljavanja u kontekstima amplifikirane političke pretnje ugroženoj egzistenciji – ne samo tela, već i duše – Pinter je uveo u vidno polje prazne reči kojima se predstavnici vlasti služe u istražnim postup-

cima i zasnovanost njihove moći upravo na lingvističkim konstrukcijama – ogleдалima koja Pinter spominje u svom govoru povodom dodele Nobelove nagrade. Ta ogleдалa se moraju razbiti. Ona se moraju dekonstruisati, i njihova varljiva priroda demistifikovati. I premda je Pinter smatrao da iza njih počiva istina do koje se mora doći, njegove drame nam nude nešto drugačiji odgovor na pitanje krajnje spoznaje. Istine u množini i dalje opstaju u polifoničnom diskursu kako govornih tako i književnih žanrova, ali nam usput ukazuju na neophodnost izmeštanja situiranih i naizgled dovršenih koncepcija sveta. „Ako takva rešenost ne bude otelotvorena u našoj političkoj viziji, nema nade da ćemo vaspostaviti nešto što smo izgubili – dostojanstvo čoveka.“ (Pinter, 2005c).

Literatura

- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*, 1963, prevela Milica Nikolić. Beograd: Čigoja štampa.
- Bošković, D. (2004). *Islednik, svedok, priča: istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša*. Beograd: Plato.
- Chiasson, B. (2013). Harold Pinter's „More Precisely Political“ Dramas, or a Post-1983 Economy of Affect, *Modern Drama*, 56, 1, 80–101.
- Esslin, M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen Drama.
- Foucault, M. (1981). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, Colin Gordon (ed.). New York: Pantheon Books.
- Fuko, M. (1997). *Nadzirati i kažnjavati: rođenje zatvora*, 1975, prevela Ana A. Jovanović. Beograd: Prosveta.
- Nastić, R. (2010). Semjuel Beket, Harold Pinter, i poetika ontološke nesigurnosti. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. 58, sv. 3, 515–526.
- Pinter, H. (1991). *Plays 4*. London: Faber & Faber.
- Pinter, H. (2005a). *Mesečina i druge drame*, preveo Borivoj Gerzić. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Pinter, H. (2005b). *Art, Truth & Politics* [Online]. Dostupno na: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html [24.12.2013]
- Pinter, H. (2005c). *Istina, umetnost & politika*, prevela Ljiljana Nedeljković [Online]. Dostupno na: <http://pokret.net/pages/Br11/Pinter.htm> [24.12.2013]
- Vilijams, R. (1979). *Drama od Ibzena do Brehta*, 1968, prevela Marta Frajnd. Beograd: Nolit.
- Virilio, P. (1993). *Mašine vizije*, 1988, prevela Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.

Tijana Matović

TERROR OF DEMOCRACY IN THE DISCOURSE OF INVESTIGATION IN HAROLD PINTER'S LATE PLAYS

Summary

The literary world of Harold Pinter, British playwright and director, is a world overwhelmed by violence, which is characteristic of the police state in which individuals are subjected to disciplinary punishment measures by a totalitarian power disguised as democracy. In his late, more political plays, via the discourse of investigation, Pinter foregrounded the manipulative dimensions of language and its procedural and socio-contextual functions. The aim of this paper is to conduct an analysis of Pinter's late plays – *Precisely*, *One for the Road*, *Mountain Language* i *New World Order* – by employing Foucault's theory of the panoptic, disciplinarily organized society, Bakhtin's terminology involving monologic and dialogic discourse, and Dragan Bošković's postulates from his study on the discourse of investigation in literature. In the contemporary society of oppressive global systems, as Pinter emphasized in his Nobel acceptance speech, it is necessary to face the covert means of manipulation by which people are being kept in a state of oppression and ignorance. That is precisely the goal of Pinter's oeuvre, which survives in a world convinced of having overcome naïve humanism, whereas in his late plays, via the discourse of investigation, Pinter in fact reminds that world of the complexity of language, whose power to give or take away the meaning of human existence we seem to have forgotten.

tijana_matovic@yahoo.com

