

УДК 821.111.09-2 Пинтер Х.

Ана Ситарица

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Центар за проучавање језика и књижевности

(НЕ)СЛОБОДАН ПОЈЕДИНАЦ У СВЕТУ ВЕРБАЛНОГ НАСИЉА – ДРУШТВЕНИ КОНТЕКСТ „КОМЕДИЈА ПРЕТЊЕ“ ХАРОЛДА ПИНТЕРА¹

У раду ће се испитати друштвени контекст драма *Рођендан* и *Насиљојник* Харолда Пинтера. На примерима ових „комедија претње“ осветлиће се Пинтеров песимистичан поглед на људскост и могућност да индивидуа остане слободна када се суочи са вербалном принудом. Приметиће се и пишчево упозорење да је модеран човек постао затвореник (свог) говора. У проучавању различитих видова којима се Пинтер бави језичким насиљем посебно ћемо испитати феномен његових „(не)слободних јунака“. Они постају посредници наметнутих друштвених норми и драмски објекти кроз које се радња самог језика преиспитује. Кроз ово „упредмеђивање“ језика истражиће се извори језичког изопачавања у ширем друштвеном контексту, а на основу примера осветлиће се неизбежна веза између језика и друштва на коју је указао Пинтер. Очекујемо да се оваквим приступом потврди да су вербално насиље и питање слободе, то јест слободног делања, нераскидиво повезани.

Кључне речи: *Рођендан*, *Насиљојник*, Харолд Пинтер, вербално насиље, друштвени контекст, појединац, (не)слобода.

1. Увод

У драмским текстовима, такозваним „комедијама претње“, *Рођендан* (1957) и *Насиљојник* (1960) Пинтер на свом путу трагања за истином даље развија друштвени контекст из његове прве једночинке *Соба* (1957). Напете тишине и паузе доприносе појачавању злослутне атмосфере, дијалози се свде на вербалну агресију у циљу успостављања и потврде ауторитета, невидљиве институције система и моћи продиру у крчки свет немоћног појединца и оставају трајне последице.

У драми *Рођендан*, као и у тексту *Соба* један од главних ликова страхује од уљеза из спољашњег света. Овај пут то није слеп црнац већ представници других националних мањина – два опака агента: архетипски јеврејски преварант Голдберг и подједнако архетипски ирски терориста Меккен. Опасност прети

¹ Рад је припремљен у оквиру пројекта 178018 „Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир“ Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

отуђеној особи те указује на апсурдност људског положаја. Читав људски род, па и појединац, није безбедан, уточиште не постоји.

Драма *Настојник* је после првог извођења 1960. године заувек учврстила Пинтеров положај једног од најутицајнијих драмских писца свих времена и донела му светску славу. Ово је комад о три индивидуе и соби као привременом уточишту од спољашњег света. Али сагледан кроз призму друштвеног контекста ово је драмски текст о природи моћи и промени савеза међу људима као део тактике преживљавања; о маштаријама и илузијама да смо заштићени, које нас одржавају у животу из дана у дан, и напослетку о употреби језика као оружја за доминацију, контролу, изврдавање или тактичке преговоре.

2. Рођендан кроз призму друштвеног контекста: (не)одређена претња и беспомоћан појединац

Радња драме *Рођендан* одвија се у кући за издавање соба у енглеском граду крај обале мора у току два дана. Однос између Мег, станодавке, и станара Стенлија је као у већини Пинтерових драма, нејасан. Испрва се понаша према њему као према детету. Зове га да сиђе на доручак, долази у његову собу, буди га док он виче и дивљачки се смеје. Када коначно сиђе на доручак видимо да то није дечак већ неуредан, необријан, одрастао мушкарац, мрзовољан јер мора да сиђе на доручак. Овде подтекст упућује да неко (у овом случају Мег) приморава Стенлија да чини нешто противно његовој вољи што је комичан наговештај некомичног разрешења. Стенлијево незадовољство наградом – доручком – појачава осећај nelaгоде. Покушај приморавања особе да иде тамо где не жели постаје лајтмотив. У једном тренутку пре него што дођу уљези, Стенли плаши Мег – говори да ће се појавити неки људи у комбију и одвести некога. Овај предосећај ће се обистинити. На концу драме биће истеран не само из своје собе већ и из куће.

Иако не знамо разлог (већ позната пинтеровска тајанственост обавија сцену, ликове, догађаје), Стенлија раздире страх да ће неко доћи и пронаћи га. Зачује се куцање на вратима, али то је само млада комшиница Лулу. Наслутивши опасност из спољашњег света, физичко и вербално насиље, Стенли разматра могућност бекства са њом; међутим, након промишљања постаје свестан да је то немогуће:

СТЕНЛИ: (*нагло*). Како би вам се допало да одете са мном?

ЛУЛУ: Куд?

СТЕНЛИ: Никуд. Па ипак, могли бисмо да идемо.

ЛУЛУ: Али куда бисмо могли да идемо?

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

Баш као и Владимиров и Естрагонов покушај одласка на крају комада *Чекајући Годоа*:

Владимир: Дакле, идемо ли?

Естрагон: 'Ајмо.

Не мичу се. (Бекет 1982: 113, прев. аут.)

Након што Лулу оде, у кућу убрзо долазе Голдбег и Меккен, иследници моћних сила из спољашњег света и представници друштвених норми, не би ли спровели „измену и цензуру над чланом клуба који се одрекао одговорности према себи и према другима“ (Пинтер 2002: 14) – очито одговорности према њиховом надређеном – Монтију.

Пинтеров непогрешив осећај за „сигурност“ затвореног простора, слутња претње и опасности потиче још из његовог детињства у послератном Хакнију где се дуго могло осетити присуство фашиста, као и путовања од места до места са позоришном трупом и честог мењања пребивалишта, безброј ситних полова којима се бавио (Bilington 2007).

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

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

Сазнавши да је Стенлију рођендан, Голдберг предлаже да му организују рођенданску забаву увече и већ тада преузима контролу над домаћинством. Стенли је сада видно напет због доласка двојице уљеза. Чин се завршава тако што му Мег даје рођендански поклон – бубањ² (иронично јер је некада био пијаниста). Уметнике одликује стваралачка слобода, они често не пристају на друштвене улоге – тако је гротескна и неприлична Стенлијева појава у супротности са друштвеним конформистом Голдбергом чији је говор препун клишеа средње класе³. Меккен и он одају утисак послушних поданика (породици, цркви, држави), односно постају представници друштва где се Стенли мора „уклопити“. Они су према пишчевим речима: „Умирући, трулећи, бестидници, распаднути пауци, цвеће нашег друштва“ (Пинтер 2002: 13).

² Мрзовољно га ставља око врата и почиње дивљачки да удара по њему.

³ Друштво у Великој Британији педесетих година двадесетог века, када је ова драма написана, у најмању руку може се описати као строго, стерилно, уштогљено и бескрајно конзервативно (Жинастон 2015). Цензуре филмова, књига и представа су биле свакодневне. Потискивање жеља и осећања постало је норма, а класна прерасподела поштована или боље речено беспоговорно прихваћена (Исто).



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

Други чин се одвија око вербалног мучења Стенлија. Голдберг и Меккен му наређују да седне на столицу⁴ и подвргавају кафкијанском⁵ испитивању. Њихова питања и оптужбе су крајње гротескна, апсурдна и бесмислена.

⁴ Иако Стенли испрва одбија да седне.

ГОЛДБЕРГ: Седите.

СТЕНЛИ: Нећу.

ГОЛДБЕРГ: Меккен.

МЕККЕН: Нат?

ГОЛДБЕРГ: Замолите га да седне.

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

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

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

Тишина. Стенли почиње да звиждуће „Морнарске џланине“. Одгећа се олушћено до столице за столом. Посматрају га. Престане да звиждуће. Тишина. Седне. (Pinter 1982: 58)

⁵ Кафкин биограф, Фредерик Карл, један је од многих који су дефинисали појам „кафкијанско“: „противим се томе да се кафкијанским може описати ако неко треба да ухвати аутобус и сазна да су сви аутобуси престали да саобраћају. То није то. Оно што је кафкијанско је улазак у надреални свет где све што сте некада контролисали, сви ваши планови, читав начин на који се понашате, почиње да се распада у парампарчад, када се нађете против силе која се не прилагођава начину на који доживљавате свет. Нећете одустати, лећи и умрети. Борићете се свим средствима, чиме год да имате. Али наравно да немате шансе. То је кафкијански.“ (према: Edwards 1991, прев. аут.). Дакле, кафкијанско испитивање у овој драми односи се на суђење поједицу чију кривицу не знамо. Стенли је крив али не знамо због чега. Он се узалуд бори, напослетку постаје материјал и сировина, а његов живот у рукама система.

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

МЕККЕН: Он то воли!

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

СТЕНЛИ: Ја?

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

СТЕНЛИ: Шта –

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

МЕККЕН: Зашто си напустио организацију?

ГОЛДБЕРГ: Шта би рекла твоја стара мамица, Вебер?

МЕККЕН: Зашто си нас издао?

ГОЛДБЕРГ: Вређаш ме, Вебер. Играш прљаву игру.

МЕККЕН: Јасно ко дан.

ГОЛДБЕРГ: Шта он мисли ко је.

МЕККЕН: Шта ти мислиш ко си ти?

СТЕНЛИ: Играте на погрешну карту.

ГОЛДБЕРГ: Кад си дошао овамо?

... Одакле си дошао?

... Зашто си дошао овамо?

... Зашто си остао?

... Кад си се последњи пут окупао?

МЕККЕН: Издао си организацију. Знам га ја!

ГОЛДБЕРГ: Шта можеш да видиш без наочара?

СТЕНЛИ: Све.

ГОЛДБЕРГ: Скини му наочаре.

ГОЛДБЕРГ: Шта си урадио са својом женом?

МЕККЕН: Убио је своју жену?

ГОЛДБЕРГ: Зашто си убио своју жену?

СТЕНЛИ: Какву жену?

МЕККЕН: Како ју је убио?

ГОЛДБЕРГ: Како си је убио?

МЕККЕН: Угушио си је.

ГОЛДБЕРГ: Арсеником.

МЕККЕН: Ето кривца

ГОЛДБЕРГ:.. . Заудараш на герх.

... Признајеш ли вишу силу која је одговорна због тебе, пати због тебе?

СТЕНЛИ: Касно је.

ГОЛДБЕРГ:Касно! Касно, него! Кад си се молио последњи пут?

Је ли број 846 могућ или потребан? ... (Pinter 1982: 59–61)

Оптужбе упућују на Стенлијеву криминалну прошлост, прекршаје против породице, државе, религије, основних етичких начела понашања. Наиз-

менично вербално муче жртву с циљем да јој одузму моћ говора⁶. У завршној фази вербалног мучења уследиће и физички обрачун.

Тишина. Сјоје над њим. Он је зђурен на сјолицу. Полако погледава навише и ногом удари Голдберга у сјомак. Голдберг њадне. Сјенли устјане. Мекен дохвати сјолицу и подигне је изнад главе. Сјенли дохвати сјолицу и покрије главу њоме. Мекен и Сјенли иду у круж. (Pinter 1982: 63)

Трећи чин се одвија наредног јутра. Мекен доводи измењеног Стенлија, сада је обријан у елегантном тамном оделу и белој кошуљи. Голдберг се обраћа Стенлију и у том испразном говору назире се вербална агресија, окрутност и успостава моћи.

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

МЕККЕН: Не видиш право.

...

МЕККЕН: Повукла те колотечина живота.

ГОЛДБЕРГ: Изгледаш анемичан.

МЕККЕН: Реуматичан.

ГОЛДБЕРГ: Миопичан.

МЕККЕН: Епилептичан.

ГОЛДБЕРГ: Ти си на ивици.

МЕККЕН: Ти си цркотина.

ГОЛДБЕРГ: Али спашћемо те.

МЕККЕН: Од горе судбине.

ГОЛДБЕРГ: Истина.

МЕККЕН: Необорива.

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

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

Више никад нећеш моћи да имаш обична људска осећања, у теби ће све бити мртво...Више нећеш бити кадар осетиш љубав, пријатељство, смех, храброст, поштење... (Орвел 2000: 273).

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

⁶ Њихово испитивање Стенлија постаје пример онога што се данас назива комедија претње. Неколико минута бомбардују Стенлија различитим оптужбама и постављају питања, али му не дозвољавају да одговори. Пинтер користи стихомитију, врсту песничког дијалога где учесници наизменично изговарају кратке реплике паралелног или супротстављеног значења. Голдберг и Меккен изговарају читав низ стихомитија што доприноси напетости, појачава Стенлијеву параноју, а напослетку доводи до његовог коначног краха.

Уљеи у Пинтеровим драмама почевши од Рајлија из драме *Соба* увек доносе осећај страха и nelaгоде, сврха и циљ њихових долазака су загонетни. Међутим, у комаду *Рођендан* намере непозваних гостију постају очите. Они су, сагледано у контексту друштва, представници организације система, дошли су да покажу своју моћ и вербалним насиљем од Стенлија направе послушног поданика. Сукоб се овде одиграва између увек беспомоћног и незаштићеног појединца и крутих ауторитарних институција друштва. Они су насилници највишег реда, испрва су нам њихова појава и дијалози комични до одређеног тренутка када комедија престане – онда када Голдберг и Меккен постану Стенлијеви мучитељи⁷.

Голдберг и Меккен самоуверено владају речима које постају снажно оружје. Стенли нема прилику нити могућност да одговори јер је нападачица циљ да вербалним насиљем владају сценом и слома Стенлија до тренутка потпуне покорности. Како су му смрскали наочаре за вид, Стенли је симболично ослепљен, под притиском вербалног насиља ућуткан и присиљен на живот без креативности и слободе стваралачког духа.

Како је то Пинтер образложио у говору приликом уручења Нобелове награде, Стенли не испуњава грађанске дужности, не поставља основно питање: „Шта је истина? Шта је лаж?” (Harold Pinter – Nobel Lecture 2005, прев. аут.). Постаје добровољац у сопственом уништењу, све што му се каже узима здраво за готово и за то плаћа високу цену. Бежао је од истине о себи, прихвата је напослетку, али онда када је прекасно и тако постаје симбол трагичне самообмане.

Противници владајућих идеологија морају имати дубоко усађену свест о сопству и бити спремни на тежак интелектуални рад: то је, писац тврди, „кључна обавеза” (Исто) свих грађана, да примене „непоколебљиву, непобедиву, жестоку интелектуалну одлучност” (Исто) како би се „дефинисала права истина наших живота и друштава” (Исто). Стенли није радио на том „жестоком интелекту”, нити је схватао од колике је политичке важности. Стога, Пинтер упућује да људско биће може, а и мора да поставља питања, испитује реалност и тежи аналитичкој јасноћи. С друге стране, спремност интелекта уз јаку жељу да се проговори може резултирати у подједнако страшној судбини као Стенлијевој. Битна разлика је у политичкој свести и жељи за покретањем и активној борби против тоталитарних моћника. Губитак слободе изражавања заокупиће мисли писца још снажније с почетка осамдесетих година двадесетог века, а ова драма, уз остале „комедије претње”, постаје претеча пишчевих каснијих изразито-политичких драмских комада.

⁷ „Ова драма је комедија, јер је цела ситуација апсурдна и неславна. То је, међутим, као што знаш, врло озбиљно дело. Просто, зар не?” (Пинтер 2002: 15). Ове речи писац је упутио у свом писму Питеру Вуду, редитељу драме *Рођендан*.

3. *Настојник* кроз призму друштвеног контекста: контрола мисли и говора

Уводна сцена већ открива много о суштини ове драме: неуредна соба где су мердевине, кофа за угаљ, косилица за траву, колица за куповину, кофери, кутије, старе новине, статуа Буде и безброј других ситница упућују да је онај ко ту живи вероватно усамљен, издвојен, неорганизован. На сцени се појављује Мик, узима предмете, проучава их, гледа у кофу која виси с плафона, седи у тишини, а затим журно излази из собе када чује гласове изван што доприноси тајновитости. У овом тренутку не знамо да је он власник собе и станарев брат. Међутим, тишина која га прати, претурање по предметима и седење на кревету већ наговештава да има нека права на просторију. Затим, у собу улазе Естон и Дејвис. Естон је спасао скитницу Дејвиса од премлаћивања у тучи у кафићу и доводи га у своју кућу. Дејвис му говори да је радио као чистач и да је одбио да помери канту смећа: „Доћи тако с кофом ђубрета и наредити ми да је испразним. Није мој посао да празним кофе! Имали су дечка за изношење ђубрета. Мој посао је био да чистим под, да спремам столове, нешто можда и да оперем али са изношењем кофа није имао никакве везе!” (Pinter 1982: 97). Дејвис, чини се, не само да инсистира на обављању искључиво послова који стоје у опису његовог радног места, већ отворено показује и мржњу других раса и народа. Претура по соби и жали се на Пољаке, Грке и црнце који су „све заузели”⁸ (Pinter 1982: 96) на месту где је радио.



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

⁸ Тако се стара скитница у првим минутима драме показује као оваплоћење неких од најгорих особина радника: склон да се уплиће у свађе око тога ко треба да ради који посао, ксенофобичан, лењ и зловољан. Поврх свега, огорчен је и непрестано заварава друге и себе, као, на пример, када каже Естону да се заправо не зове Дејвис. Зове се Џенкинс. Барем има картицу осигурања под именом Џенкинс. Али онда преокреће причу и каже да је Дејвис његово право име: „Дејвис. Мек Дејвис. Тако сам се раније звао. *Пауза*.” (Pinter 1982: 106).

Естон је спор и чудан, непрестано петља са шрафцигерима и ручним тестерама, али спреман да помогне својим ближњима. На основу Естоновог и Дејвисовог изгледа такође можемо да донесемо закључке у вези са њиховим друштвеним статусом. Естон је у похабаном тамно плавом оделу, Дејвис у изношеном браон капуту, прслуку без мајице, бос. Он је старац, жуди за топлином и скровиштем али зна да га боравак у соби ставља у подређен положај. Естон му нареди да седне — иако звучи гостопримиво, Дејвис креће у напад и одбрану: „Да седнем? Па . . . Нисам поштено сео . . . Нисам седео већ . . . ето, не бих могао да кажем. . .” (Исто: 96) Још два пута Естон му говори да седне, Дејвис одбија. Питање ко седи, а ко стоји код Пинтера је увек важно јер представља кључни аспект прерасподеле моћи⁹. Естон седи, завија цигарету и покушава да поправи одвратку на електричном роштиљу (што ради током целе драме), док се Дејвис креће по соби, што већ наговештава да су домаћинова територијална права под претњом.

Тема моћи је у сржи овог текста: контролиши или ћеш бити контролисан. Наизглед једноставна прича о тројници мушкараца у соби у западном Лондону показује пишево умеће да сагледа живот као низ преговора за превласт, док је све што појединац има на улогу: чак и пар ципела. Дејвис покреће питање ципела: „Слушај, друшкане, имаш ли можда пар резервних ципела? (Исто: 100). Чак и ова реченица, од наглог, нелогичног прелаза, од изјаве до питања, агресивне тврдње до искрене молбе, показује Дејвисову нелагоду: нашао се на терену између надмоћи и поданости. А када му Естон понуди пристојан пар кожних ципела; Дејвис преокреће ситуацију у своју корист.

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

ЕСТОН: Па лепо.

Дејвис ђиба стојало.

ДЕЈВИС: У ствари, нису таман.

ЕСТОН: А?

ДЕЈВИС: Нису. Моје стопало је шире.

ЕСТОН: Ммм.

ДЕЈВИС: Видиш како су шиљате.

ЕСТОН: Еее.

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

ЕСТОН: Покушаћу нешто да нађем.

ДЕЈВИС: Нека вам је са срећом. Овако на пут не могу. Из једног места у друго у оваквим ципелама никако. А морам да се крећем, видите, морам да нађем посао. (Исто: 101–102).

⁹ Присетимо се Стенлија који испрва одбија да седне у драми *Рођендан* када га Голдберг приморава.

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

Неколико ситуација ће довести до његовог истеривање из собе: паника када треба да се обавезе јер му је понуђен посао настојника¹⁰, кобне промене савеза (прво са Естоном па са Миком), и његово несхватања јачине везе међу браћом. Како не припада породици не може да разуме појам заштите брата, те на крају првог чина Мик контролише догађаје. Тада постаје јасно да тестира Дејвиса, поставља му замке јер жели да обелодани његов прави карактер и избаци га из собе. Мик је лукав и препреден, показује моћ над Дејвисом на неколико начина: физичким насиљем, вербалним, нуди му мамце на које овај наивно наседа. Дејвис је вођен инстинктом за преживљавање док Мик има добро осмишљен план да заштити брата. Када га затекне у соби Мик се односи према Дејвису као да је провалник. Овде су физичко и вербално насиље у служби заштите од уљеза који прети да наруши рутину свакодневног живота.

Мик Дејвису поставља замку тако што се жали да Естон не воли да ради и нуди му посао настојника.

МИК: Па не воли да ради, то ме брине.

ДЕЈВИС: Је л' истина?

МИК: Ужас кад тако нешто човек мора да каже о свом брату.

ДЕЈВИС: Аха.

МИК: И он се тога стиди, знаш. Стиди се.

ДЕЈВИС: Познајем ја такве.

МИК: Познајеш?

¹⁰ Прво му Естон нуди посао: „Могао би да будеш...да будеш настојник, ако хоћеш.

ДЕЈВИС: Шта?

ЕСТОН: Могао би да... да чуваш кућу ако хоћеш... знаш... степениште и хол, улаз, да водиш рачуна. И да чистиш звона.

...

ДЕЈВИС: Настојник, а?

ЕСТОН: Да.

ДЕЈВИС: Па овај... знаш, никад нисам био настојник...хоћу да кажем да...никад раније...разумеш шта хоћу да кажем...никад раније нисам био пазикуха.

Пауза.

ЕСТОН: Како ти се онда свиђа предлог?

ДЕЈВИС: Па размишљам...овај требало би да знам.... Знаш....

ЕСТОН: Шта у ствари...

ДЕЈВИС: Да, шта у ствари.... Знаш

Пауза. (Исто: 124)

ДЕЈВИС: Виђао сам их.

МИК: И зато . . . намеравам да га пошаљем у свет.

ДЕЈВИС: Ништа паметније ниси могао да одлучиш!

. . .

МИК: Поверио сам му један посао...мали...али не знам...некако је млитав...не-покретан... (*Пауза.*) Шта ми саветујеш?

ДЕЈВИС: Па...чудан...чудан тип...тај твој брат!

МИК: Молим?

ДЕЈВИС: Рекох . . . чудан...мало чудан тај твој брат.

Мик ђа нешремице поспаштра.

МИК: Чудан? Зашто чудан?

ДЕЈВИС: Па... чудан је...

МИК: Али зашто чудан?

Пауза.

ДЕЈВИС: Не воли да ради!

МИК: Шта је ту чудно?

ДЕЈВИС: Ништа.

Пауза.

МИК: Не бих рекао да је то чудно.

ДЕЈВИС: Ни ја.

МИК: Критикуј али не претеруј.

ДЕЈВИС: Ма не, не, нисам тако мислио...мислио сам...

МИК: И обуздај језичину.

ДЕЈВИС: Слушај ти, мислио сам само да кажем...

МИК: Хајде завежи! (*Живо.*) Слушај! Имам за тебе предлог.Како би било да преземеш ову кућу... (*Исто: 129*)

Од овог тренутка старчева судбина је запечаћена јер одбацује свог спасиоца Естона и каже: „Није он мој пријатељ” (*Исто: 139*). Сада жели да склопи договор са наизглед моћнијим братом, његов карактер се обелодањује и мора бити протеран из привременог раја.

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

Више него у било којој претходној драми Пинтер показује како језик постаје део непрекидне борбене тактике: оружје за доминацију, одбрамбени

став у циљу осигурања положаја, начин изврдавања како би се прикрила истина. Писац сугерише да се језик ретко користи без скривених намера. У радио интервјуу Би-Би-Си телевизије са Кенетом Тинаном 1960. године објашњава: „Мислим да уместо немогућности да се комуницира постоји намерно избегавање комуникације. Комуникација међу људима је толико застрашујућа те уместо да је остварују људи се радије упуштају у духовите одговоре, непрекидно причање о другим стварима уместо о ономе што стоји у сржи њихове везе” (према: Bilington 2007: 124, прев. аут.).

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

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

Савремено друштво покушава да прекине сваку нит вербалним насиљем и тако успостави неповезаност мисли, речи, дела. Естон је „униформисан” као и Стенли који се по испитивању појављује уредан у тамном елегантном оделу с белим оквратником – обојица су сада само део серијске производње, обликовани у оно што друштво сматра прихватљивим. Одузета им је способност да живе како желе – морају да делају и мисле једнолично под притиском друштва које почива на принципима масовне производње и захтева приклањања већини. У таквом друштву фабричке производње, где је уметност сведена на индустрију и покретну траку, нема места за креативни дух¹¹. Како су се обојица супротставила нормама система морају да плате цену. Они сада морају да носе духовну пустош која је изазвана изопаченошћу савременог окружења (Павловић 2009: 96).

Чини нам се да Стенли и Естон узалуд покушавају да пронађу сигурност спрам ригидног система ослоњеног на масовну производњу. У индустријализованој Европи где се погнуте главе ћути и ради има места само за машине – мора се производити да би се куповало. Природа се експлоатише ради „побољшања” и у таквом модерном свету који велича аутоматизоване фабрике, правила се морају беспоговорно поштовати, а ставови сложити са ставовима већине.

Пинтер у драми *Настјојник* реалистичну причу о односима међу члановима породице преплиће с микросмичким проучавањем односа моћи. Рекло би се у први мах да је Естон који је некада причао – како и сâм неколико пута у драми наглашава: „некада сам говорио” – ућуткан, његов говор сведен на ми-

¹¹ Драма верно описује патњу у безосећајном, насилном и несносном друштву, каква је била Енглеска у време настанка *Настјојника*. Сузан Мерит примећује да је „Пинтер присилио публику да сама себе погледа изблиза” овим комадом (Merritt 1990: 227).

нимум а он присиљен да потисне мисли. Међутим, као и Стенли, иако је симболично ућуткан и приморан да се уклопи у систем, Пинтер ипак оставља наду да је слободан живот могуће остварити. Обојица се свим средствима одупиру свету који покушава да њима управља и према Пинтеровим речима са саосећањем „даје(мо) електрошокове и убризгава(мо) смртоносне инјекције” (прев. аут.).

Док је био у душевној болници, Естон је више пута покушао да побегне. Када су му рекли да ће му електрошокови помоћи да „живи као и сви други” пет сати је стругао решетку на прозору одељења. Није помирено са судбином чекао да му ставе клешта на главу већ се борио да стоји, јер се терапија примењивала само у лежећем положају, једног болничара је оборио а другог зграбио за врат. Иако је на крају подвргнут терапијама и отпуштен из болнице када је почео да мисли као и сви други, још увек покушава да призове некадашњи свет. Естонов нагон да се одупре није у потпуности угушен, Пинтер оставља могућност отпора модерног човека друштву које га надвладава и уништава на безброј суетних начина.

На сличан начин писац оставља наду да ће се нешто променити, да је слобода ипак достижна и могућа и у драми *Рођендан*. Пит на крају викне Стенлију: „Стен, не дај им да ти говоре шта да радиш!” (Pinter 1982: 90). То је неочекиван обрт као последња нада да ће се нешто променити¹². Тако ова драма постаје прича о потреби појединца да се отргне нормама друштва (Стоукс 2001: 40). Стенли се више пута у драми супротставља, он „се бори за живот, не би да га удаве” (Пинтер 2002: 12). Одбио је да седне за време испитивања, ударио Голдберга у стомак пред крај; покушао да удави Мег и силује Лулу. Тешко да можемо рећи да су то дела потчињене жртве; нагон да се супротстави и даље постоји и звуцима које испушта на самом крају писац показује да има наде за људски дух који се може одупрети потпуној послушности друштва које кроз историју намеће правила понашања и сузбија све човекове природне потребе. Пинтер оставља простора за наду у могућност отпора стерилном друштву где заправо ни нема места за појединца.

4. Закључак

Овим драмама Пинтер нас упозорава да смисао почиње у речима и поступцима, наставља се у нашој глави и нигде не завршава, „смисао”, према његовим речима, „нема краја” (Пинтер 2002: 12). Не постоји коначан, упакован, означен смисао у Пинтеровој драми већ само импликације. Стенли и Естон су краљеви свог замка и губе краљевство јер су и краљевство и себе погрешно проценили. Пред вербалним насиљем савременог друштва они нису способни за добру стару благоглагољивост. Управо у ћутању лежи њихова јачина, пружају отпор хијерархији, естаблишементу, арбитрима, социо-религиозним

¹² Пинтер наводи да се Стенли „свео на човека без кичме (не без ђоке), изгубио је свако разумевање одраслог човека и вратио се у детињу пакост и несташлук, своје прво уточиште. То је почетак његовог мењања. . . ” (Пинтер 2002: 15).

организацијама и боре се за живот. Међутим, јунак модерне трагедије, за разлику од трагичног јунака антике, нема у себи примесу страдања. У античкој трагедији, Кјеркегор (1984: 96–97) тврди: „Пропаст јунака. . . није била само последица његовог властитог делања, него и страдање, док у савременој трагедији пропаст јунака није страдање него радња. Зато у новије време преовлађују карактер и ситуација. . . Савремена трагедија, према томе, нема епску позадину, нема у њој епског наслеђа. Јунак у целини зависи од својих поступака”. Стенли и Естон, будући да живот заснивају на заблудама, немају чврстину карактера, они се руше под тежином вербалног насиља. Иако нису неконформисти, не може се рећи ни да су истински примери револта. На први поглед, публика не може да се идентификује са њима. А ипак, ако се успешно изборимо са њиховим губицима доћи ће до извесног степена идентификације. Зар се свако од нас у сваком тренутку не може наћи у Стенлијевом или Естоновом положају?

Литература

- Beckett, S. (1982). *Waiting for Godot*, New York: Grove Press.
- Billington, M. (2007). *Harold Pinter*. London: Faber and Faber.
- Burkman, K. H. (1971). *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*. Columbus: Ohio State University Press.
- Edwards, I. (1991). The Essence of ‘Kafkaesque’. У: *The New York Times* [онлајн]. Доступно на: <https://www.nytimes.com/1991/12/29/nyregion/the-essence-of-kafkaesque.html> [12.12.2019.]
- Kjerkegor, S. (1984). Odras antičke tragike u modernoj tragici. У: Zoran Stojanović (ур.), *Теорија трагедије*. Београд: Полит.
- Kynaston, D. (2015). *Modernity Britain: 1957–1962*. London: Bloomsbury Paperbacks.
- Merritt, H. S. (1990). *Pinter in Play*. Durham: Duke University Press
- Орвел, Џ. (1984). 1984. Београд: Верзалпрес.
- Pinter, H. (2005). Art, Truth and Politics. Доступно на: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/25621-harold-pinter-nobel-lecture-2005/> [20.8.2019.]
- Павловић, Т. (2009). Пинтеров поетски театар. *Наслеђе: часопис за књижевност, језик, уметности и културу*, 12, 85–107.
- Pinter, H. (1982). *Pet drama*, превео Дејан Чавић. Београд: Nolit.
- Пинтер, Х. (2002). *Х. Пинтер. Разни гласови: проза, поезија, политика 1948–1998*, превеле Емилија Киел и Љиљана Петровић, Нови Сад: Светови.
- Stokes, J. (2001). Pinter and the 1950s. *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, 28–42.

Ana Sitarica

**(UN)FREE INDIVIDUAL IN THE WORLD OF VERBAL
VIOLENCE – THE SOCIAL CONTEXT OF “COMEDIES
OF MENACE” BY HAROLD PINTER**

This paper will examine the social context of the plays *The Birthday Party* and *The Caretaker* by Harold Pinter. Focusing on these “comedies of menace” we will shed light on Pinter’s pessimistic view of humanity and the possibility of an individual to remain free when confronted with verbal coercion. The writer’s warning that a modern man has become a prisoner of (his own) speech will be noted. While interpreting the various instances that Pinter uses verbal violence, the phenomenon of his (un)free heroes will be specifically studied. They become mediators of imposed social norms and dramatic objects through which the action of language itself is examined. Through this “predestination” of language, sources of linguistic deprivation will be explored in the broader social context, and the analyzed examples will highlight the inevitable connection between language and society, as pointed out by Pinter. We expect this approach to confirm that verbal violence and the issue of freedom, that is, of free action, are inextricably linked.

anasitarica1@gmail.com