

REČ, TIŠINA, SLOM: JEZIK KAO SREDSTVO USPOSTAVLJANJA MOĆI U KOMEDIJAMA PRETNJE I POLITIČKIM DRAMAMA HAROLDA PINTERA

Apstrakt: Latentna borba za uspostavljanje moći predstavlja jedan od lajtmotiva drama Harolda Pintera, budući da se pisac kroz čitavo stvaralaštvo bavi problemom dominacije, potčinjavanja i nejasnim odnosom agresora i žrtve. U skladu sa tim, rad će se baviti načinom na koji jezik služi kao sredstvo uspostavljanja i demonstracije moći, sa ciljem da pokaže da njegov značaj ne zavisi od nivoa na kom se odvija borba za dominaciju. Analizirajući rane Pinterove drame *Bez pogovora* i *Rodendan*, koje se klasifikuju kao komedije pretnje sa elementima apsurdna, kao i političke drame iz pozne faze piščeve karijere *Još jedno pred odlazak* i *Gorštački jezik*, rad će pokušati da ukaže na činjenicu da upotreba jezika u svrhu ugnjetavanja i manipulacije predstavlja jedan od ključnih elemenata Pinterove poetike, bilo da se kao tlačitelj u drami javlja pojedinac, grupa ljudi, politička organizacija ili čitava država. Eksplicitno i prikriveno verbalno nasilje, jezičke strategije poput ponavljanja, apsurdni iskazi lišeni semantičkog značenja, ali i česta upotreba pauza i tišina predstavljaju karakteristične elemente pintereskog stila koji, pored ukazivanja na piščevu težnju naturalizmu, osvetljavaju i ulogu jezika u zauzimanju dominantne pozicije i (zlo)upotrebi moći. Jezik Pinterovih junaka, stoga, neodvojiv je od njihove želje za moći i dominacijom koja se, na ma kom nivou bila ostvarena, nameće kao glavni pokretač dramske radnje.

Ključne reči: jezik, moć, drama, tišina, verbalno nasilje, apsurd, Pinter

1. Uvod

Uprkos žanrovskoj raznolikosti drama Harolda Pintera koje variraju od komedija pretnje i drama sećanja do otvoreno političkih drama, u centru bogatog stvaralaštva britanskog nobelovca nalazi se borba za uspostavljanje moći kao glavni pokretač dramske radnje. Budući da se u osnovi Pinterovih drama nalaze, pre svega, različiti „mehanizmi dominacije i marginalizacije“ (Silverstein, 1991, str. 422), ove drame mogu se smatrati „varijacijama na teme dominacije, kontrole, eksploatacije, potčinjavanja i viktimizacije“, pa čak i „modelima strukture moći“ (Innes, 1992, str. 281). Igre moći se kod Pintera odvijaju se na više nivoa – dok se u kasnim dramama pisac eksplicitno bavi državnom moći i njenom zloupotrebom u svrhu potčinjavanja nemoćne individue, borba za dominaciju u njegovim ranijim dramama odvija se, između ostalog, i na relaciji između prividno ravnopravnih pojedinaca (supružnika, suseda, poslovnih partnera, itd.) – kako kaže sam pisac, u njihovoj osnovi leži

„ne samo moć države, već i moć porodice, religije, moć koja se koristi kako bi se potkopao, a naposljetku i uništio pojedinac ili glas koji se usuđuje da postavlja pitanja“ (Pinter, u Ford, 1988). Stoga, Pinterov junak obuzet je „kompulsivnim nagonom“ za preuzimanjem i zadržavanjem pozicije moći, bilo da je u pitanju prevlast unutar porodice, manipulacija ljubavnim osećanjima u borbi polova, težnja da se vlasitita teritorija odbrani od spoljnih agresora ili zloupotreba sile od strane kako totalitarnih, tako i (prividno) demokratskih režima (Gordon, 2012).

Drame *Rodendan* (eng. *The Birthday Party*) i *Bez pogovora* (eng. *The Dumb Waiter*), napisane 1957. godine zajedno sa Pinterovom prvom jedomskom *Soba* (eng. *The Room*), najčešće se kategorizuju kao komedije pretnje sa elemetima apsurdna. U *Rodendanu*, kao i u *Sobi*, uljezi iz spoljašnjeg sveta – Jevrejin Goldberg i Irac Meken, misteriozni posetioци koji predstavljaju neodređenu organizaciju – ugrožavaju prividnu harmoniju života u zatvorenom prostoru pansiona sa ciljem ispitivanja i odvođenja Stenlija, protagoniste drame čiji su prestupi nejasni. U drami *Bez pogovora*, pak, dvojica profesionalnih ubica, Ben i Gas, godooovski čekaju naredbe od strane nedefinisane organizacije za koju rade i koja predstavlja izvor totalitarne moći. U skladu sa tim, moguće je tumačenje ovih drama kroz političku prizmu, budući da se one bave načinom na koji totalitarne strukture koje imaju moć u svojim rukama ograničavaju, potčinjavaju i slamaju pojedince. Upravo problem zloupotrebe moći povezuje ove drame sa Pinterovim kasnim i otvoreno političkim dramama, u kojima je on znatno eksplicitnije predstavljen dok apsurd biva marginalizovan, a komični elementi svedeni na minimum. Tako u drami *Još jedno pred odlazak* (eng. *One for the Road*) svedočimo surovom isleđivanju u kome Nikolas, policijski zvaničnik koji predstavlja „otelotvorenje državne moći“ (Sitarica, 2021, str. 68) pojedinačno ispituje troje članova porodice – Viktora, Džilu, i njihovog sina Nikija – naposljetku ih slamajući strašnom verbalnom torturom. Drama *Gorštački jezik* (eng. *Mountain Language*), zasnovana na političkoj situaciji u Turskoj i statusu kurdske nacionalne manjine, takođe prikazuje opresivnu moć totalitarnog režima koji potiskuje svaku različitost zabranjujući upotrebu svih jezika osim zvaničnog jezika prestonice.

Pored toga što dinamika borbe za moć u Pinterovim komedijama pretnje i političkim dramama ima istu strukturu (Yuan, 2013), jezik predstavlja osnovno sredstvo pomoću kojeg se moć uspostavlja – bilo kroz eksplicitno verbalno nasilje, igre rečima, korišćenje jezičkih strategija ili upotrebu tišine radi kreiranja preteće atmosfere. Stoga je, na primer, čuvena scena isleđivanja u *Rodendanu* veoma slična ispitivanju u drami *Još jedno pred odlazak*, s jedinom razlikom koja se odnosi na neodređenost izvora moći i prividnu proizvoljnost nasilja u komedijama pretnje koja u kasnim političkim dramama prelazi u torturu sa političkim predznakom i otvorenu zloupotrebu moći od strane državnih organa. Tema zloupotrebe jezika u svrhu uspostavljanja dominacije vezana je i za lično iskustvo Harolda Pintera koji je, kao dečak jevrejskog porekla, odrastao u Engleskoj za vreme Drugog svetskog rata, kako sam kaže, uz konstantnu pretnju Gestapoom čije se prisustvo snažno osećalo (Visser, 1996). Stoga, reči u Pinterovim dramama predstavljaju destruktivnu silu pomoću koje se potčinjava i uništava sagovornik (Visser, 1996), a načini upotebe jezika u ovu svrhu mnogobrojni su i varijaju od otvorenih verbalnih uvreda do suptilnosti tišine.

2. Verbalno nasilje

Na samom početku ovog kontinuuma upotrebe jezika u svrhu uspostavljanja moći nalazi se eksplicitno verbalno nasilje čija svepristunost nije začuđujuća imajući u vidu kako piščevo interesovanje za politiku, tako i njegovo iskustvo sa uličnim fizičkim sukobima sa engleskim fašistima nakon Drugog svetskog rata koji su se, kako sam pisac kaže, mogli izbjeći samo upotrebom reči (Ford, 1988). Stoga, likovi 'agresora' u Pinterovim dramama, u kojima fizičko nasilje gotovo uvek ostaje izvan scene, pribegavaju raznim uvredama i pretnjama: dok u *Rođendanu* tokom kafkijanskog ispitivanja (Sitarica, 2021) Goldberg i Meken nazivaju Stenlija lažnjakom, izdajnikom, kugom i ružnim mirisom, govore mu da je mrtav i prete sterilizacijom, Nikolas u drami *Još jedno pred odlazak* takođe se obraća svojim žrtvama pogrdnim nazivima, poput „ološ“, „govnara“ i „hulja“ (Pinter, 1995, str. 58–60). U drami *Gorštački jezik*, takođe, oficir koji kao državni službenik drži moć u svojim rukama koristi pogrdne termine ne bi li opisao zatvorenike njihovim ženama koje su došle da ih posete: „Vaši muževi, vaši sinovi, vaši očevi, ti ljudi koje čekate da vidite su govna. Oni su neprijatelji države. Oni su govna“ (Pinter, 1995, str. 66). Iako izvor apsolutne moći u drami *Bez pogovora* predstavlja nedefinisana organizacija čiji su Ben i Gas poslušnici, igre moći u ovoj drami odvijaju se i na relaciji između dvojice protagonista: dok Gas predstavlja glas pobunjenika koji sumnja u autoritet i preispituje etičnost zadataka, Ben, kao stariji partner, slepo izvršava naređenja organizacije čime se postavlja u dominantnu poziciju u odnosu na Gasa. U ovoj drami koja predstavlja „zastrašujući prikaz borbe za moć na relaciji nadređeni-podređeni“ (Prentice, 2009, str. 143), Ben zadržava poziciju moći upotrebom jezika, u koji spadaju i uvrede upućene Gasu (naziva ga budalom, idiotom, džukelom), ali i preteća pitanja koja čine atmosferu drame pinterovski zastrašujućom:

GAS: Hteo sam da te pitam nešto.

BEN (*diže noge na krevet*): O, Gospode.

GAS: Ne. Hteo sam nešto da te pitam.

Ustaje i seda na Benov krevet.

BEN: Zašto si seo na moj krevet?

GAS *seda*.

U čemu je tvoj problem? Uvek me pitaš neka pitanja. U čemu je tvoj problem?

GAS: Ni u čemu.

BEN: Nisi mi ranije postavljao toliko prokletih pitanja. Šta te je spopalo?

GAS: Ne, samo sam se pitao.

BEN: Prestani da se pitaš. Imaš posao koji treba da obaviš. Zašto ga jednostavno ne obaviš i umukneš?

(Pinter, 1996, str. 127)

Još više zastrašujuća su apstraktna i gotovo retorska pitanja koje Nikolas postavlja svojim žrtvama u komadu *Još jedno pred odlazak* koji predstavlja jednu od retkih Pinterovih drama bez komičnih elemenata (Dukore, 1988). Nikolas prvo naizmenično naređuje Viktoru da sedne i ustane, zatim mu maše prstima ispred očiju, ne bi li na kraju započeo verbalnu agresiju u formi monologa koji, iako bez otvorenih uvreda i pretnji, ima izuzetno zlokoban ton:

NIKOLAS: ... Spreman sam da budem iskren, kao što i treba da bude pravi prijatelj. Ja volim smrt. A ti?

Pauza.

A ti? Voliš li smrt? Ne nužno svoju. Drugih. Smrt drugih. Voliš li smrt drugih ili, bar, voliš li smrt drugih tako mnogo kao ja?

Pauza.

Jesi li ti uvek ovako dosadan? Razumeo sam da voliš borbu mišljenja.

Pauza.

Smrt. Smrt. Smrt. Smrt. Kao što su i najveći autoriteti primetili, ona je divna. Nešto najčistije, najharmoničnije što postoji. Seksualno opštenje nije ništa u poređenju s tim.

Pije.

Govoreći o seksualnom opštenju...

Divljački se smeje. Zatim prestane.

Jebe li... ona? Ili se... Ili se... ono... znaš... šta? Šta ona voli? Govorim o tvojoj ženi. Tvojoj ženi.

(Pinter, 1995, str. 54)

Moć Nikolasovih reči, koje imaju za cilj da zbune i na kraju potpuno slome Viktora, ne leži samo u islednikovoj uverenosti u sopstvenu nadmoć, već i u njegovoj istinskoj posvećenosti sistemu koji predstavlja. Kao što Goldberg i Meken svojevremeno predstavljaju deo samoodrživog sistema autoritarne moći koji se oslanja na svoje podređene osiguravajući njihovu poslušnost (Taylor-Batty, 2014), tako Nikolas nije samo glasnogovornik totalitarnog režima koji ima znatno veću moć od njega samog (Ali, 2018), već veruje da mu ova pozicija omogućava gotovo neograničenu upotrebu sile: „Ja upravljam ovim mestom. Bog govori kroz mene“ (Pinter, 1995, str. 52). Budući da ovakvo isticanje sopstvene moći doprinosi kreiranju preteće atmosfere i u političkim dramama, postoje kritičari koji smatraju da se odrednica komedije pretnje može primeniti na čitavo Pinterovo stvaralaštvo (Chiasson, 2009), zbog čega se može tvrditi da Pinter kroz karijeru ne menja temu svojih dela, već stav i način na koji se njome bavi – tema uvek ostaje borba za moć.

3. Jezička veština kao znak superiornosti

Pored eksplicitnog verbalnog nasilja, Pinterovi junaci koriste raznovrsne strategije ne bi li preuzeli i zadržali poziciju moći, među kojima je i upotreba prefinjenog vokabulara i razmetanje jezičkim umećem. Nikolas prilikom isleđivanja koristi francuske izraze, naizgled nonšalantno prelazeći s jednog jezika na drugi, čime odaje utisak, kako sam kaže, civilizovanog čoveka, što dodatno ističe kasnijom aluzijom na Hamleta („O jadna, uznemirena dušo...“ (Pinter, 1995, str. 58)) (Dukore, 1988). Dok u *Rođendanu* Stenliju jezička veština na početku omogućava da uspostavi dominaciju nad Meg (Čirić, 2009), situacija postaje potpuno suprotna kada on istim sredstvom biva savladan od strane Goldberga i Mekena koji pribegavaju ne samo upotrebi složenih jezičkih izraza, već i filozofiji, što približava ovu dramu komedijama apsurdna. Nakon što Stenli da dva *pogrešna* odgovora na apsurdno pitanje

da li je broj 846 moguć ili neophodan, Goldberg objašnjava da je ovaj broj „samo nužno neophodan. Dopuštamo mogućnost tek nakon što obezbedimo neophodnost. Moguć je zato što je neophodan, ali nipošto nije neophodan usled mogućnosti. Mogućnost se može razmatrati tek nakon dokaza neophodnosti“ (Pinter, 1996, str. 44). Dok upotreba prefinjenog vokabulara ukazuje na „viši stepen obrazovanja, inteligenciju i savoir-faire“ (Esslin, 1976, str. 226), jezička veština za Pinterove junake simbolizuje „civiliziranost i sposobnost dominacije“, dokazujući da oni junaci koji poseduju jezičko umeće automatski zauzimaju vodeću poziciju u borbi za moć (Čirić, 2009, str. 116), te se razmetanje jezičkim umećem može smatrati činom (verbalne) agresije (Esslin, 1976) Važnost upotebe *odgovarajućeg* jezika u borbi za moć, dakako, najbolje je odslikana u drami *Gorštački jezik* u kojoj grupa gorštaka trpi ugnjetavanje od strane zvaničnih struktura upravo zbog jezika kojim se služe. Ne razumejući zvanični jezik, potčinjen narod gubi svaku šansu za preuzimanjem kontrole nad sopstvenim životom, te prinudna moć jezika igra glavnu ulogu u procesu suzbijanja svih formi različitosti od strane totalitarne vlasti (Silverstein, 1991).

Poznata je Pinterova težnja naturalizmu koja rezultira izuzetnom prirodnošću govora njegovih junaka – govora koji podseća na onaj koji srećemo u svakodnevnom životu sastojeci se od više tišina, ponavljanja i nerazgovetnih opaski nego punoznačnih rečenica i jezičkih bravura. Uprkos tome, odabir pravih reči igra krucijalnu ulogu u borbi za prevlast, što, pomalo metateatralno, ističe i Nikolas u drami *Još jedno pred odlazak*: „Toliko sam slušao o tebi. Užasno mi je drago što sam te sreo. Hm, nisam siguran da je drago prava reč. Čovek mora biti vrlo obazriv kada je reč o jeziku. Zainteresovan. Ja sam zainteresovan“ (Pinter, 1995, str. 53). U Pinterovim dramama ne postoje suvišne i proizvoljno odabrane reči; kao što ističe pozorišni reditelj Piter Hol, „ništa nije tu radi ukrasa ... [Pinterove] replike imaju oblik i ekonomičnost koje glumac ne sme prevideti“ (Raby, 2001, str. 151–152). Stoga su među Pinterovim junacima česti i sukobi oko značenja reči – vokabular predstavlja bojno polje u kojem ubedljivija strana preuzima poziciju moći, rasprava oko značenja reči pretvara se u „fundamentalni i egzistencijalni sukob volja“ (Esslin, 1976, str. 228), a uspostaviti dominaciju znači naterati protivnika u verbalnom duelu da prihvati željeno značenje reči. Stoga, duga prepirka između Bena i Gasa oko (ne)ispravnosti izraza *light the gas* i *light the kettle* – u kojoj, očekivano, Ben odnosi pobedu – predstavlja samo još jedan korak u procesu potčinjavanja Gasa koji ostaje u podređenoj poziciji do kraja drame, koja se završava upravo naznakama njegove neminovne smrti. Kako kaže Eslin, kod Pinterovih junaka „moć, pa i moć života nad smrću, proističe iz sposobnosti da se protivnik primora da prihvati značenje reči koje je odredio dominantni partner“, te „gubitnik u takmičenju o rečima i njihovom značenju gubi pravo na život“ (1976, str. 227).

4. Ponavljanje i jezičke igre

Uprkos značaju *pravilnog* odabira reči u Pinterovim dramama zasnovanog na činjenici da se *manjkavost* pojedinca ogleda u neadekvatnosti njegove upotrebe jezika (Esslin, 1976), način na koji su reči izgovorene, njihov ton i kontekst igraju

podjednako važnu ulogu. Ponavljanje, kao, prema mišljenju samog pisca, važna karakteristika govora koja se u scenskom govoru dugo zanemarivala pod uticajem tradicionalnih načela retorike (Esslin, 1976), predstavlja jednu od strategija kojom se Pinterovi junaci često služe. Ono se javlja u više oblika i u različite svrhe – od ukazivanja na banalnost dijaloga i ispraznost ljudske komunikacije preko osvetljavanja psihičkog stanja govornika do kreiranja preteće atmosfere koja utiče na odnose moći. Tako Nikolas postavlja Džili ista pitanja iznova i iznova, pokušavajući da zastraši žrtvu i probudi u njoj sumnju u sopstvene reči:

NIKOLAS: Kada si upoznala svoga muža?

DŽILA: U osamnaestoj godini.

NIKOLAS: Zašto?

DŽILA: Zašto?

NIKOLAS: Zašto?

DŽILA: Tek tako.

NIKOLAS: Zašto?

DŽILA: Neplanski.

NIKOLAS: A zašto neplanski?

DŽILA: Nisam ga poznavala.

NIKOLAS: A zašto?

Pauza.

Zašto?

DŽILA: Nisam ga poznavala.

NIKOLAS: A zašto?

DŽILA: Srela sam ga.

NIKOLAS: Kada?

DŽILA: Imala sam osamnaest godina.

NIKOLAS: Zašto?

DŽILA: Bio je u sobi.

NIKOLAS: Sobi?

Pauza.

Sobi?

Ovakvo ponavljanje, osim što daje kvalitet apsurdna dijalogu, čini atmosferu znatno napetijom, te omogućava Nikolasu da ostane u dominantnoj poziciji bez obzira na to što se njegovim iskazima ne prenose nikakve informacije. Slično tome, na početku drame *Gorštački jezik* oficir objašnjava ženama koje su došle da posete svoje muževe i sinove u zatvoru da je zabranjeno pričati njihovim jezikom, koristeći se sinonimnim izrazima:

„Slušajte sada. Vi ste gorštaci. Čujete li me? Vaš jezik je mrtav. Zabranjen je. Ovde nije dozvoljeno govoriti vašim gorštačkim jezikom. Ne možete govoriti s vašim ljudima vašim jezikom. Nije dozvoljeno? Razumete li me. Ne smete da ga govorite. Nezakonit je. Možete da govorite samo jezikom prestonice ... Vaš jezik je zabranjen. Mrtav je. Nikome nije dozvoljeno da govori vašim jezikom. Neko pitanje?“ (Pinter, 1995, str. 67)

Osim ponavljanja, Pinterovi likovi služe se i jezičkim igrama ne bi li zbunili i slomili svoje žrtve. U drami *Rođendan* prisutne su igre koje podsećaju na one iz drame *Čekajući Godoa* (Čirić, 2009), poput izuzetno brzih dijaloških razmena između Goldberga i Mekena u sceni isleđivanja:

GOLDBERG: Kuda te vodi pohotljivost?

MEKEN: Platićeš za ovo.

GOLDBERG: Puniš se suvim tostom.

MEKEN: Zagađuješ ženski rod.

GOLDBERG: Zašto ne plaćaš stanarinu?

MEKEN: Sknavitelju majki!

GOLDBERG: Zašto čačkaš nos?

MEKEN: Tražim pravdu!

GOLDBERG: Koji je tvoj zanat?

MEKEN: Šta je bilo s Irskom?

(Pinter, 1996, str. 45)

Ovakve igre doprinose kreiranju preteće atmosfere i zastrašivaju žrtve: brzom razmenom replika islednici suvereno vladaju situacijom, ne dozvoljavajući Stenliju da dođe do reči i ne dajući mu nimalo prostora da se odbrani od verbalne bujice. Štaviše, baš kao što je to slučaj sa Nikolasom, čini se da Goldberg i Meken ne postavljaju pitanja sa nadom da će dobiti odgovor ili zarad prikupljanja korisnih informacija, već isključivo u svrhu potčinjavanja (Visser, 1996). Stoga njihova pitanja na kraju prelaze u afirmacije, te dijaloška razmena u sceni u kojoj Goldberg i Meken odvođe već gotovo potpuno slomljenog Stenlija svojom brzinom i tempom podseća na stihomitiju, pesnički dijalog koji se sastoji od naizmeničnog izgovaranja kratkih replika suprotstavljenog značenja (Sitarica, 2021):

GOLDBERG: Pazićemo na tebe.

MEKEN: Savetovaćemo te.

GOLDBERG: Lepo brinuti o tebi i paziti te.

MEKEN: Dati ti da koristiš klupski bar.

GOLDBERG: Sačuvati ti sto.

MEKEN: Ukazati ti na dane posta.

GOLDBERG: Peći ti kolače.

MEKEN: Pomoći ti da klekneš na dane klečanja.

GOLDBERG: Dati ti propusnicu.

MEKEN: Voditi te u šetnje.

GOLDBERG: Daćemo ti sjajne savete.

MEKEN: Obezbedićemo konopac za preskakanje.

GOLDBERG: Prsluk i pantalone.

MEKEN: Pomadu.

GOLDBERG: Topli oblog.

MEKEN: Naprstak.

GOLDBERG: Pojas za stomak.

MEKEN: Čepiće za uši.

GOLDBERG: Bebi puder.

MEKEN: Češalicu za leđa.

GOLDBERG: Rezervnu gumu.

MEKEN: Pumpu za želudac.

(Pinter, 1996, str. 76-77)

Za razliku od Vladimira i Estragona kojima jezičke igre služe ne bi li prekratili vreme, Goldberg i Meken ovom gotovo nadrealnom „recitacijom“ pokušavaju da potpuno unište svoju žrtvu (Visser, 1996, str. 333–334). Bačen u „vrtlog jezika“ (Esslin, 1976, str. 231) iz kojeg nema izlaza, Stenli se pretvara u preplašenog i slomljenog pojedinca koji se pokorava svim daljim željama svojih agresora. Poput Goldberga i Mekena, Nikolas suvereno vlada scenom ne dozvoljavajući žrtvi da se odbrani od verbalne agresije – međutim, on čini to upotrebom dugih monologa, u kojima je on taj koji postavlja pitanja i daje odgovore:

„Misliš li da je mahanje očima pred ljudima glupavo? Vidim gde ciljaš. Ti si čovek blistave inteligencije. Ali da li bi isto mislio da je to bila moja čizma – ili penis? Zašto sam toliko opčinjen očima? Jesam li opčinjen očima? Verovatno. Ne svojim očima. Očima drugih ljudi. Očima ljudi koje mi ovde dovode. Tako su ranjive. Duša kroz njih isijava. Jesi li ti religiozan? Ja jesam. Na čijoj je strani Bog, šta misliš? Popiću jedno pićence“ (Pinter, 1995, str. 51)

Iz gorenavedenih primera evidentno je da se samo ponavljanje iskaza, kao i odgovarajuća dinamika izgovaranja replika, čine važnijim od njihovog semantičkog sadržaja, budući da je u svetu Pinterovih drama „nemoguće razdvojiti ono što je izrečeno od načina na koji je rečeno“ (Wardle, 1958, str. 30). Iskazi Pinterovih junaka, stoga, često nisu informativni u sadržinskom smislu, već u dramskom (Esslin, 1976); bez obzira na nedostatak semantičkog značenja, oni i te kako ispunjavaju svoju ulogu – ulogu zastrašivanja i potčinjavanja pojedinca, te se može reći da je „dramsko značenje podjednako efikasno sredstvo komunikacije, pa možda čak i efikasnije, od semantičkog značenja“ (Visser, 1996, str. 327).

5. Apsurd kao vid zastašivanja

Sekundarna uloga semantičkog sadržaja reči u delotvornosti jezika Pinterovih junaka vidi se i kroz njihovu upotrebu apsurdnih iskaza u svrhu uspostavljanja dominacije. Goldbergovo i Mekenovo mučenje Stenlija počinje relativno smislenim i očekivanim pitanjima poput „Šta si radio juče?“ , „Zašto se tako ružno ponašaš“ i „Zašto si napustio organizaciju?“ (Pinter, 1996, str. 41–42) , iako ih karakteristična pinterovska neodređenost u vidu nedostatka informacija o likovima čini još zlokobnijim. Besmisao pitanja, međutim, gradativno raste: islednici najpre zbnunjuju prestupnika zahtevajući da im objasni kako je ubio svoju ženu, da bi ga kasnije pitali zašto se nikada nije ženio, te se, naposletku, isleđivanje završava potpuno apsurdnim pitanjima poput „Da li prepoznaješ spoljašnju silu?“ , „Da li je broj 846 moguć ili neophodan?“ , „Šta koristiš kao pidžamu?“ , „Šta je sa albinezanskom jeresi?“ ili „Zašto je kokoška prešla ulicu?“ (Pinter, 1996, str. 44–45). Apsurdna pitanja lišena semantičke funkcije javljaju se, dakle, kao vrhunac zastrašivanja žrtve, a efekat koji

ona imaju na Stenlija mnogo je važniji od odgovora koji bi na njih mogao da dâ (Visser, 1996). Slično tome, u drami *Bez pogovora* Ben i Gas, boraveći u nekadašnjoj kuhinji restorana čija je funkcionalnost nejasna, dobijaju narudžbine za jela preko kuhinjskog lifta koji služi kao svojevrсни fukoovski panoptikon (Rufford 2009) pomoću kojeg ova dvojica plaćenih ubica bivaju nadzirana od strane neodređene organizacije za koju rade. Ove narudžbine bivaju sve besmislenije – od „dva čaja bez šećera“ i „supa dana“ (131–132) do „makaroni pasticio“, „ormita makarunada“ i „stabljike bambusa, vodeni kesten i piletina“ (Pinter, 1996, str. 136–8). Kako raste apsurd upućenih zahteva, tako raste i Benova i Gasova zbunjenost i prestrašenost.

Uprkos tome što Pinterove kasne drame sadrže znatno manje elemenata apsurdna od ranih komedija pretnje, pribegavanje besmislenim iskazima u svrhu zastrašivanja sagovornika strategija je koju koriste i junaci Pinterovih političkih drama. U drami *Gorštački jezik* oficir insistira da mu posetiteljke navedu ime psa koji ih je ugrizao, budući da svakom psu roditelji daju ime i „pre nego što ugrizu oni se *predstave*. To je zvaničan postupak“ (Pinter, 1995, str. 66). Ovakav apsurdan zahtev ostavlja sagovornice bez teksta, one odgovaraju samo tišinom, što pokazuje da iskazi koji su lišeni smisla predstavljaju još delotvorniji način zastrašivanja od eksplicitnih verbalnih uvreda. Za razliku od tipičnih predstavnika teatra apsurdna, Pinter ne pokušava da ukaže na ispraznost jezika i njegovu nemoć u ostvarivanju istinske komunikacije, jer moć reči u njegovim dramama nije proporcionalna njihovoj semantičkoj sadržajnosti. Pinterov teatar nije teatar nekomunikacije: njegov jezik, koliko god se semantički praznim činio, i te kako ispunjava svoju funkciju – funkciju preuzimanja i zadržavanja pozicije moći, kao i potčinjavanja i slamanja pojedinca (Visser, 1996). Apsurdni iskazi, dakle, ispunjavaju svoju svrhu ne samo uprkos nedostatku semantičkog značenja, već upravo zahvaljujući njemu. Iako gubi retoričku i informativnu funkciju, Pinterov jezik u potpunosti zadržava dramsku funkciju (Esslin, 1976), budući da besmisleni iskazi poseduju još veću dramsku snagu od onih smislenih, u većoj meri doprinoseći razvoju dramske radnje.

6. Odsustvo jezika kao vrhunac torture: pauze i tišine

Uprkos neospornoj ulozi reči u borbi Pinterovih junaka za prevlast, ali upravo i u skladu sa njom, podjednako značajnu ulogu igra i njihov nedostatak, odnosno Pinterove čuvene pauze i tišine, toliko karakteristične da su postale deo terminologije (eng. *Pinter pause* i *Pinter silence*). Ove pauze i tišine usko su vezane za igre moći: kako kaže Benston, Pinter kroz ceo svoj opus „koristi pauze kako bi ukazao na to da je ovladavanje jezikom pitanje moći“ (1993, str. 123). Odsustvo govora – kraće u vidu pauze ili duže u vidu tišine – može se javiti kao strategija otpora tlačenog pojedinca, signalizirajući njegovo odbijanje da učestvuje u nametnutim igrama moći ili diskursu koji uspostavlja dominantna struktura. Međutim, ono češće predstavlja znak poraza, odnosno nepostojanje adekvatnog odgovora na verbalnu torturu kojoj je pojedinac podvrgnut. U drami *Gorštački jezik*, na primer, žrtve ostaju nemušte kako na eksplicitno verbalno nasilje oficira, tako i na njihova apsurdna pitanja:

OFICIR: Pogledaj ruku ove žene. Palac joj je gotovo otpao. (STARICI.) Ko je to učinio?

Ona zuri u njega.

Ko je to učinio?

MLADA ŽENA: Jedan veliki pas.

OFICIR: Kako mu je bilo ime?

Pauza.

Kako mu je bilo ime?

Pauza.

Svaki pas ima svoje *ime!* Odazivaju se na svoje ime. Roditelji im daju ime i to je njihovo ime, to je njihovo *ime!* Pre nego što ugrizu, oni se *predstave*. To je zvaničan postupak. Predstave se i onda grizu. Kako mu je bilo ime? Ako mi kažete da je jedan od naših pasa ugrizao ovu ženu a da se nije predstavio, ja ću narediti da se on ubije!

Tišina.

(Pinter, 1995, str. 66)

Tišina kao nepostojanje odgovora na verbalnu torturu javlja se i u komedijama pretnje – ne samo u scenama isleđivanja, već i u konverzacijama između prividno ravnopravnih pojedinaca od kojih jedan, ipak, uvek zauzima poziciju moći:

BEN: Ti nemaš nikakvih interesovanja.

GAS: Imam ja interesovanja.

BEN: Koja? Navedi mi neko svoje interesovanje.

Pauza.

GAS: Imam ja interesovanja.

BEN: Pogledaj mene. Šta ja imam?

GAS: Ne znam. Šta?

BEN: Imam obrađivanje drveta. Imam makete brodova. Da li si me ikad video da se dosađujem? Ja se nikad ne dosađujem. Ja znam kako da iskoristim vreme na najbolji mogući način. Onda kada stigne poziv, ja sam spreman.

GAS: Zar ti nikad ne bude dosta?

BEN: Dosta? Dosta čega?

Tišina. (Pinter, 1996, str. 118)

Invazivni ton Benovih pitanja ostavlja Gasa bez teksta, što je označeno upotrebom pauza i tišina, između kojih se, ipak, kod Pintera, ne može postaviti znak jednakosti. Kako tvrdi Eslin (1976), dok tišina ima prizvuk konačnosti, simbolizujući kraj određene diskursne celine, za vreme pauze intenzivni misaoni procesi i dalje se odvijaju, ono neizgovoreno i dalje je prisutno i čini atmosferu sve napetijom, što se može videti na primeru sledeće scene iz *Rođendana*:

GOLDBERG: Kako si, Sten?

Pauza.

Osećaš li se bolje?

Pauza.

Šta ti je s naočarima?

GOLDBERG *se saginje da pogleda.*

Slomljene su. Šteta.
Stenli zuri u pod. (75)

U Pinterovim komedijama pretnje i (naročito) političkim dramama, pauze i tišine se ne javljaju samo kao znak poraza potčinjene strane, već odsustvo jezika koriste i sami tlačitelji upravo kao strategiju uspostavljanja dominacije. Ono u tom slučaju predstavlja poslednji stepen zastrašivanja semantičkom ispraznošću, odnosno korak dalje u odnosu na apsurdne iskaze, javljajući se kao vrhunac besmisla koji zastrašuje više od jasno i otvoreno verbalizovane pretnje. Nikolasovi monolozi kojima vrši torturu nad Viktorom, Džilom i Nikom ispresecani su brojnim pauzama i tišinama koje imaju toliko poguban uticaj na žrtve čineći izlaganja neizdrživo dugim da nakon jednog takvog monologa Viktor uspeva da izusti samo dve reči: „Ubij me“ (Pinter, 1995, str. 57). U drami *Bez pogovora*, pak, svaka pauza ima vrlo jasnu komunikativnu funkciju:

GAS: Kad će nas kontaktirati?
Pauza.

Da, voleo bih da pogledam još jednu utakmicu. Oduvek sam bio vatreni fudbalski navijač. Hej, šta kažeš da odemo da gledamo Tottenham sutra?

BEN (*ravno*): Igraju u gostima.

Benovo ćutanje u vidu pauze nakon Gasove provokacije daje do znanja neiskusnijem partneru da su njegova pitanja neumesna i zabranjena, što Gas prihvata momentalno usmeravajući razgovor na trivijalne teme. Na sličan način u drami se koristi i tišina, s tim što je ne samo karakteriše ton konačnosti, označavajući kraj razgovorne celine nakon koje se prelazi na drugu, dominantnoj strukturi prihvatljiviju temu, već i određena ozbiljnost i zlokobnost kojom se postiže nešto jači efekat u pogledu uspostavljanja dominacije. Ovo se može videti u sceni u kojoj se Gas konačno usuđuje da preispita identitet žrtve koja će im biti dodeljena:

GAS: ... Mislio sam da možda – mislim – imaš li ikakvu ideju – ko će biti večeras?
Gledaju jedan u drugog.

GAS (usporeno): Ko će biti.

Tišina.

BEN: Jesi li dobro?

GAS: Naravno.

BEN: Idi da skuvaš čaj.

GAS: Važi, naravno.

Tišine i pauze, dakle, poput reči, predstavljaju jedno od glavnih oružja u borbi za uspostavljanjem moći. Iako je njihova upotreba česta u dramama apsurdna zbog čega Pinterove drame bivaju poređene sa Becketovim i Joneskovim (Čirić, 2009), njihovu ulogu u dramama britanskog pisca karakteriše specifična višeslojnost. „Ja smatram da mi i te kako uspešno komuniciramo kroz tišinu, kroz ono što je ostalo nedorečeno“, izjavio je Pinter (1987, str. 15). Njegove pauze i tišine, dakle, ne predstavljaju prekid komunikacije niti njenu neostvarenost, već njen drugačiji i

podjednako legitiman i efikasan vid. One ukazuju na performativnu funkciju jezika, a ne informativnu (Chiasson, 2009), bivajući i te kako efikasne u većitoj borbi za uspostavljanje moći. Kao što je Viktorovo ćutanje efektivniji pokazatelj otpora (ma koliko uzaludnog) od potencijalnih bespredmetnih odgovora, tako su Benove tišine komunikativno snažnije od Gasovog neprestanog praznog brbljanja. Kako kaže Pinter, u tišini se često krije više jezika i smisla nego u onom što je izrečeno; ona nas približava suštini jer govor nije ništa drugo do „strategije prikriivanja ogoljenosti“ (Pinter, 1964, str. 579). Stoga, za pisca tišina predstavlja „esencijalni, integralni deo, pa čak i vrhunac upotrebe jezika“ (Esslin, 1976, str. 46).

Tišinom se upravo i završavaju sve četiri drame, i to tišinom koja ovoga puta ne predstavlja jezičku strategiju kojom se uspostavlja moć, već označava potpuni i krajnji slom pojedinca. Stenlijev govor na kraju drame prelazi u neartikulisano na putu ka potpunoj tišini: ne uspevaajući da izusti ništa do nemuštih slogova, Stenli „u dehumanizovanom stanju prelazi iz dometa jezika u tišinu“ (Hollis, 1970, str. 39). Na sličan način se završava i drama *Još jedno pred odlazak* – postoje naznake da je Viktoru jezik odsečen (ili da su mu nanete povrede koje mu ne dozvoljavaju da normalno govori), te on takođe ne uspeva da pruži artikulisan odgovor na Nikolasovu torturu, što vodi ka tišini:

NIKOLAS: ... Možeš da kreneš. Srešćemo se ponovo, nadam se. Verujem da ćemo zauvek ostati prijatelji. Idi. Uživaj u životu. Budi dobar. Voli svoju ženu. Uzgred, ona će ti se pridružiti za nedelju-dve. Ako bude u stanju. Da. Imam osećaj da smo obojica imali koristi od ovih razgovora.

VIKTOR *mrmlja.*

Šta?

VIKTOR *mrmlja.*

Šta?

VIKTOR: Moj sin.

NIKOLAS: Tvoj sin? O, ne brini za njega. On je bio mala hulja.

VIKTOR *se pridigne i zuri u NIKOLASA.*

Tišina.

Zamračenje.

Duga tišina didaskalija koja se javlja i na kraju drame *Bez pogovora* kada Gas ostaje bez reči našavši se na nišanu Benovog pištolja, drame i na čijem je samom početku, pre ikakvih dijaloga, naznačena upotreba čak tri *tišine* ne bi li se stvorila karakteristična pinterovska preteća atmosfera (Benston, 1993). Konačno, tišina kao odsustvo sposobnosti govora javlja se i na kraju drame *Gorštački jezik*: nakon saopštenja oficira da je gorštački jezik ponovo u upotrebi zatvorenik moli svoju majku da razgovara s njim; međutim, poput Stenlija, Gasa ili Viktora, ona ne uspeva da progovori ni jednu jedinu reč. Zatvorenik počinje da drhti, pada sa stolice, a narednik konstatuje: „Vidi sad ovo. Polomiš se da im pomogneš, a oni sve sjebu“ (Pinter, 1995, str. 71). Potčinjenim pojedincima oduzeta je moć govora, a gubitak sposobnosti govora predstavlja ne samo nemogućnost zauzimanja pozicije moći i kontrolisanja vlastite sudbine, već i konačni gubitak sopstva.

7. Zaključak

Borba za moć javlja se kao podtekst gotovo svih Pinterovih drama, predstavljajući nit koja povezuje njegove najranije drame pretnje i apsurdna sa kasnim političkim dramama. Upravo iz ovoga proizlazi i značaj jezika čija je primarna svrha doprinos ovoj borbi u kojoj igra centralnu ulogu bez obzira na karakter drame, odnosno na kontekst i nivo na kome se borba odigrava. Pinterov jezik ne odslikava samo ono što likovi jedan drugom govore, već i ono što rade (Ali, 2018), te dijalog ne predstavlja samo sredstvo komunikacije, već i oblik radnje (Esslin, 1976), ispunjavajući svoju dramsku funkciju više nego komunikativnu.

Pinterovi junaci stručnjaci su za komunikaciju: islednici u dramama *Rođendan*, *Bez pogovora*, *Još jedno pred odlazak* i *Gorštački jezik* poseduju apsolutnu verbalnu nadmoć u odnosu na svoje žrtve (Visser, 1996), što im omogućava uspostavljanje i zadržavanje dominantne pozicije. U svetlu Pinterovog političkog aktivizma, osvetljavanje ove svrhe jezika može se tumačiti i kao upozorenje na problem manipulacije jezikom u svrhu zloupotebe moći. Kako u komedijama pretnje, tako i u političkim dramama „figure koje poseduju moć manipulišu jezikom, iskrivljuju ga i maskiraju, ne bi li potisnuli, smrvili i istrebili identitet nemoćnih kroz besramne činove nasilja koji se odigravaju na jezičkom, psihološkom i političkom nivou“ (Ali, 2018, str. 109). Ovo *jezičko nasilje*, bilo sačinjeno od otvorenih uvreda, suptilnih provokacija, apsurdnih tvrdnji ili zaglušujuće tišine, dovodi do potpunog sloma žrtava. Kao što Goldberg i Meken razbijaju Stenlijev narativ dovodeći ga do potpune tišine, tako vlast u političkim dramama zatvara usta svojim protivnicima ili ih primorava da govore jezikom kojim se ogleda državna moć (Silverstein, 1991). Potčinjeni junaci, stoga, ostaju nemošti, što, prema Pinterovom mišljenju, predstavlja jedan od najsureovijih oblika torture.

Odbijanjem da pruži kontekst svojim dramama ili postavi ideološki predznak ispred organizacija koje se u njima pojavljuju, Pinter pokazuje težnju ka univerzalizaciji problema zloupotrebe jezika u svrhu potčinjavanja nemoćnog pojedinca. Za Pinterove junake jezik predstavlja i teren i oružje; on predstavlja kriterijum kojim se utvrđuje superiornost i inferiornost junaka (Mostoufi, 2014, str. 147) čija večita i neugasiva želja za moći predstavlja glavnu pokretačku silu svih pišćevih drama. Stoga, bez obzira na to da li je reč o komedijama pretnje ili otvoreno političkim dramama, reči, pa makar i u vidu svoje negacije, predstavljaju najubojitije oružje u rukama Pinterovih junaka, gde ne samo što strana koja pokazuje veću jezičku veštinu zauzima dominantan položaj, već se on uspostavlja i održava čak i kada je jezik koji se koristi semantički prazan; kako kaže Eslin, „usne koje se pokreću važnije su, na kraju krajeva, od reči koje iz njih izlaze“ (1976, str. 229).

Literatura

- Ali, Farah. (2018). *Eroding the Language of Freedom: Identity Predicament in Selected Works of Harold Pinter*. London and New York: Routledge.
- Benston, A. (1993). Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence. In K. Burkman and J. Kundert-Gibbs (Eds.), *Pinter at Sixty* (pp. 111–124). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Chiasson, B. (2009). (Re)Thinking Harold Pinter's Comedy of Menace. In M. Brewer (Ed.), *Harold Pinter's The Dumb Waiter* (pp. 31–54). Amsterdam – New York: Rodopi.
- Čirić, I. (2009). Pinterov „teatar jezika“. *Nasleđe*, 6(12), 107–119.
- Dukore, B. (1988). *Harold Pinter*. London: Macmillan Education.
- Esslin, M. (1976). *Pinter: A study of his plays*. New York: W.W. Norton & Company.
- Ford, A. (1988) *Pinter, Plays, and Politics*, BBC television interview.
- Gordon, R. (2012). *Harold Pinter: The Theatre of Power*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.
- Hollis, J. (1970). *Harold Pinter: The Poetics of Silence*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Innes, C. (1992). *Modern British drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mostoufi, K. (2014). Manipulative language and loss of identity in Harold Pinter's *The Birthday Party*: A pragmatic study. *Procedia*, 134, 146–153.
- Pinter, H. (1964). Writing for the Theatre. In H. Popkin (Ed.), *The New British Drama* (pp. 574–580). New York: Grove Press.
- Pinter, H. (1995). *Nove drame*. Beograd: Lapis.
- Pinter, H. (1996). *Plays one: The Birthday Party; The Room; The Dumb Waiter; A Slight Ache; The Hothouse; A Night Out; The Black and White; The Examination*. London: Faber and Faber.
- Prentice, P. (2009). 'The Ironic Con Game' Revisited: Pinter's *Dumb Waiter*, a Key to Courage. In M. Brewer (Ed.), *Harold Pinter's The Dumb Waiter* (pp. 143–159). Amsterdam – New York: Rodopi.
- Raby, P. (2001). *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rufford, J. (2009). "Disorder ... in a darkened room:" the juridico-political space of *The Dumb Waiter*. In M. Brewer (Ed.), *Harold Pinter's The Dumb Waiter* (pp. 89–110). Amsterdam – New York: Rodopi.
- Silverstein, M. (1991). *One for the Road, Mountain Language* and the impasse of politics. *Modern Drama*, 34(3), 422–440.
- Sitarica, A. (2021). *Verbalno nasilje u dramskom stvaralaštvu Harolda Pintera i Petera Handkea*. Neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.
- Taylor-Batty, M. (2014). *The Theatre of Harold Pinter*. London: Bloomsbury.

- Visser, D. (1996). Communicating torture. The dramatic language of Harold Pinter. *Neophilologus*, 80, 327–340.
- Wardle, I. (1958). Comedy of Menace. *Encore*, Sept.-Oct., 28–33.
- Yuan, Y. (2013). Power From Pinteresque Discourse in *The Birthday Party*. *Studies in Literature and Language*, 7(2), 72–78.

Sofija Skuban

WORD, SILENCE, DEFEAT: LANGUAGE AS A MEANS OF GAINING POWER IN HAROLD PINTER'S COMEDIES OF MENACE AND POLITICAL PLAYS

Struggle for power lies at the centre of most of Harold Pinter's plays: while in his early comedies of menace it usually happens between seemingly equal characters, in his late and openly political plays it takes the form of the oppression of powerless individuals by the structures of power. Nevertheless, by analyzing two comedies of menace – *The Birthday Party* and *The Dumb Waiter* – as well as two political plays – *One for the Road* and *Mountain Language* – this paper shows that language plays the key role in struggle for power, representing the most common and most efficient means of obtaining the dominant position, regardless of the level on which the struggle takes place. Not only do Pinter's characters use verbal violence to torture their victims, but their use of refined language also serves as an indication of their superiority. What is more, by using linguistic strategies, such as repetition and word games, the torturers baffle their victims into submission, while the use of absurd language serves to further intimidate and perplex the oppressed individuals. Finally, Pinter's famous pauses and silences, though being the 'negation' of language, represent the ultimate form of linguistic torture. The language of Pinter's characters, thus, despite its occasional semantic emptiness and lack of communicative function, always fully fulfils its role – the role of helping the characters assume and retain the position of power.

sofija.skuban@uns.ac.rs