

**Ifeta Čirić**

*Filozofski fakultet, Sarajevo*

## PINTEROV „TEATAR JEZIKA“

Svrha ovog članka je da da predstavi tipično pinteresknju stilistiku najprije privlačeći pažnju na ranu i kasniju recepciju Pinterovog dramskog opusa, a potom analizirajući stileme poput manirističkih dijaloga i verbalnih ponavljanja na primjerima komada *The Room*, *The Birthday Party* i *The Caretaker*.

**Ključne riječi:** teatar apsurdna, kitchen-sink, komedija prijetnje, dramski jezik, komunikacija, manirizam, dijalog/duolog, ponavljanja, stil

Iznimno je teško razmatrati dramski opus Harolda Pintera u vakuumu, bez prizivanja njegove karijere glumca i spisatelja, te rane i potonje recepcije njegovih djela, jednim dijelom i iz razloga što je sve navedeno formiralo i još uvijek formira pokušaje klasifikacije Pinterovih drama. Većina kritičara današnjice sagledava dugogodišnju spisateljsku karijeru ovog nobelovca sa stanovišta postmodernističkih književnih teorija kao i kroz vizuru politički angažirane književnosti upravo zbog kasnijih, vrlo naglašenih političkih stavova i javnih istupa samoga Pintera. Svojevremeno se Pintera pokušalo ocijeniti kroz perspektivu tad najnovijih pravaca u savremenoj britanskoj i evropskoj drami, uključujući i teatar apsurdna Becketta i *kitchen-sink* dramu Osborna, kao i naturalističku dramu Strindberga, što zbog tematike, što zbog stilskih osobina Pinterovih drama. Danas se bez ikakvih predrasuda uzima za činjenicu da Pinter ne pripada isključivo niti jednom od navedenih pravaca, nego da se nadovezuje na svoje prethodnike u stvaranju sebi svojstvenog dramskog izričaja, tako da se, kada se Pinter uzima za predmet rasprave i izučavanja, uglavnom govori o njegovim ranim komedijama prijetnje<sup>1</sup>, srednjim pretežno intimističkim komadima, te kasnim izričito političkim dramama, koje sve neizostavno nose pridjev pinterovske, odnosno pinteresknje.

<sup>1</sup> Termin koji je na Pinterove drame prvi put primjenio Irving Wardle 1958 prilikom analize *The Birthday Party*/Rođendanske zabave.

Iako su se Pinterovi prvijenci susreli sa izuzetno lošim prijemom kod publike i velikog broja kritičara, relativno rano su njegovi kolege dramatičari prepoznali i izdvojili njegov nesumnjiv talenat iz plime nadolazećih nada britanskog teatra. Tako je već 1961, samo četiri godine nakon prvog komada *The Room*, Noel Coward za Pintera imao riječi pohvale:

He uses language marvellously well ... a superb craftsman, creating atmosphere with words that sometimes are violent and unexpected. (prema Innes 2001: 279)

Data godina je znamenita i zbog objavljivanja danas općepoznate i proslavljene analize *Teatar apsurda* u kojoj je Martin Esslin Pintera klasificirao kao jednog od sljedbenika Becketta, a na osnovu karakteristika njegovog dramskog stila i idioma. Iako će Esslin kasnije preispitati svoju isuviše gorljivu sugestiju, eslinovsko etiketiranje Pintera kao apsurdiste će potrajati cijelu deceniju, da bi se, već od sedamdesetih godina ovog stoljeća, počeli javljati kritičari poput Bernard F. Dukorea i Ronalda Haymana, koji Pintera udaljavaju iz okrilja teatra apsurda i približavaju naturalističkom teatru. Nešto malo kasnije pojavit će se i Kennedy sa svojim analizama dramskih jezika, te će govoriti o manirističkim duolozima/dijalozima<sup>2</sup> kod Pintera. Iako su primjetne značajne razlike u pristupima i interesima te odabranom korpusu na kojima su njihove analize zasnovane niti jedan od izučavalaca i poštivalaca Pinterovog opusa nije propustio ukazati na činjenicu da kroz svoje drame, bez razlike da li su iz ranog ili kasnijeg perioda njegove karijere, Pinter vrlo uspješno problematizira pitanje međuljudske komunikacije. I ta tvrdnja, kao uostalom i mnogi drugi aspekti dramskog dijela opusa datog spisatelja, je podstakla daljne rasprave i neslaganja budući da su pojedini kritičari smatrali da Pinter ukazuje na nemogućnost i nesposobnost ostvarivanja komunikacije, te su njegov rad svrstavali u teatar ne-komunikacije. Međutim, kasniji kritičari su odlučili da vjeruju samom autoru koji je utvrdio da:

I think, [...] that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid, and that what takes place is continual evasion, desperate rearguard attempts to keep ourselves to ourselves. Communication is too alarming. (u Esslin 1973: 47)

Dakle, Pinter ne pokušava dočarati nemogućnost i nesposobnost ljudi da međusobno komuniciraju i da se razumiju, nego upravo njihovo izbjegavanje da to čine. Prema tome njegov teatar nije teatar nekomuni-

2 Termin „duolog“ koji se u ovom članku koristi da bi referirao na dijaloške razmjene između samo dva lica potiče upravo iz Kennedyjeve knjige *Dramatic Duologues of Personal Encounter*.

kacije, nego kako to Esslin kaže „teatar jezika“ (Esslin 1973: 48), jezika koji gledaoce i kritičare istovremeno zbunjuje i nadahnjuje.

Majstorstvo ovog dramatičara u oblikovanju jezičkih i nejezičkih izričaja očito je već od samog početka njegove karijere, jer je već u tkivo svoje prve drame, jednočinke *The Room/Soba*/, Pinter ugradio osnovne karakteristike svih kasnijih komada. Između ostalih najprominentnija je upotreba tišine<sup>3</sup> i ponavljanja, što je i navelo mnoge teoretičare i kritičare da Pintera stave u istu ravan sa Beckettom i Ionescom. Ni njegov naredni i prvi duži komad, *The Birthday Party/ Rođendanska zabava*/ nije odagnao ovaj utisak upravo zbog jezičkih igara koje dominiraju ovom dramom, a koje nas podsjećaju na igre dvaju skitnica iz *Waiting for Godot*.

Za Pintera se također tvrdi da mu je izričaj izuzetno ekonomičan i nadasve poetski<sup>4</sup>. Iako njegov teatar nije poetski teatar T.S. Eliota, pasuse koje Pinter dodjeljuje pojedinim svojih likovima, poput Mickovog sanjarenja o preuređenju kuće u drami *The Caretaker/Nadstojnik*/, su izuzetno lirični. Iako nam se isprva može učiniti da Pinterovi likovi isuviše pričaju, kao što je to slučaj sa njegovim ženskim likovima iz ranih drama<sup>5</sup>, dublja analiza će nas natjerati da priznamo da ni u govorima ovih likova ne postoji ništa redundantno. Kako je to Peter Hall u svom članku „Directing the plays of Harold Pinter“ jasno precizirao: „... *Nothing is there for decoration. ... His lines have a shape and an economy, which the actor cannot ignore.*“ (u Raby 2001: 151- 152). Ipak, ekonomičnost u strukturi djela o kojoj Hall govori dramama ne oduzima njihovu višeznačnost. Iako je Pinter uporno isticao kako njegove drame znače upravo ono što im je u naslovu i iako se zapleti mogu svesti pod jednu rečenicu, one su vrlo bogatog podteksta, te ostavljaju prostora za različita tumačenja koja ne moraju nužno biti u proturječju. Upravo iz navedenog razloga Pinterov opus se ne može svrstati isključivo pod samo jednu liniju dramskih dostignuća britanskog i evropskog teatra i upravo iz istog razloga Pinterove drame dozvoljavaju i postmodernistički pristup u analizi.

### **Maniristički dijalog/duolozi**

Sve tri Pinterove drame na kojima je ova analiza zasnovana<sup>6</sup> obiluju duološkim i dijaloškim formama. Povremeno su dati i upečatljivi mono-

3 Više o figuri šutnje kao stilskom i značenjskom elementu te sličnostima i razlikama u upotrebi date figure koju Beckett i Pinter pokazuju u svojim djelima se može naći u članku „Govor tišine: Dramske pauze u djelima Samuela Becketta i Harolda Pintera“.

4 Vidjeti gore citirano djelo Martina Esslina, potom esej Petera Halla, te napomenu Marine Katić-Bakaršić o Pinterovim didaskalijama i replikama u djelu *Stilistika dramskog diskursa*.

5 poput Rose iz drame *The Room*.

6 *The Room*, *The Birthday Party* i *The Caretaker*.

lozi i u svakoj od ove tri drame imamo najmanje po jedan solilokvij kada likovi urone u emotivno nabijeno sanjarenje ili reminiscenciju do te mjere da isključuju ostale likove na pozornici, što je podcrtano i odgovarajućim osvjetljenjem. Najpintereskniji su ipak oni duolozi koji prerastaju u monološke jedinice i koji podsjećaju na igre Vladimira i Estragona iz *Waiting for Godot*. Primjer takvih su epizode ispitivanja i zapravo „ispiranja mozga“ kojem McCann i Goldberg podvrgavaju Stanleyja u *The Birthday Party*, zbog čega je ova drama i eho navedenog Beckettovog komada. Dakako, i u jednoj i u drugoj drami ovakvi pasusi ubrzavaju tempo odvijanja radnje, no njihova funkcija je vrlo različita. Pinterove dijaloške razmjene ovakvog tipa, koje su kao i kod Becketta zasnovane na modelu ritmičnog „dobivanja“ klauna iz mjuzikala modernog doba, pridodaju narastajućoj tenziji i kreiraju prijetecu atmosferu u drami. Goldberg i McCann samouvjereno vladaju scenom i ne ostavljaju previše prostora Stanleyju da uopće odgovori na verbalne napade, nego im je cilj da nametnu vlastitu dominaciju i zastraše Stanleya u pokornost. Riječi/ verbalizmi su u ovakvim pasusima upotrijebljeni poput veoma snažnog oružja. Nije bitan sadržaj niti moguće značenje rečenica<sup>7</sup>, nego zapravo njihov kontekst i atmosfera koju proizvode.

Pinter vrlo uspješno imitira svakodnevni idiom srednje klase i svojim likovima dodjeljuje govorne razmjene koje nalikuju onima iz naturalističkih drama, ali upravo to pre naglašavanje idioma u prvi plan stavlja neprirodnost duoloških razmjena. Kako je to Kennedy ustanovio, Pinter svjesno i sistematski remeti logičku utemeljenost segmenata dijaloga/duologa i gradi stil koji je poput „*linguistic shadow-boxing*“ (1983: 220), tokom kog „*verbal exchanges turn[ing] into verbal games people play*“ (1983: 220). Sam dijalog time ukazuje na „iščašenje“ susreta dvaju i više likova koji su „*fuelled by paranoid distrust and unpredictable bursts of malice*“ (Kennedy 1983: 21). Iščašena komunikacija je otjelovljene paranoičnih susreta u svijetu zlobe iz kog izvire neprestana prijetnja, potreba za dominacijom i ponižavanjem drugog, što samo po sebi definira i karakterizira komade iz domena komedije prijetnje.

### ***Ponavljanja u polju verbalnog dramskog izričaja***

Kako je već ranije precizirano, Pinter kroz svoje komedije prijetnje, kao i cijeli kasniji opus, vrlo karakteristično govori o problemima u komunikaciji i međuljudskim odnosima modernog i postmodernog društva, pri čemu se oslanja i nadovezuje na dostignuća velikana evropske i posebno britanske scene, među ostalima i Becketta. I sam Pinter je

<sup>7</sup> Tim više što u ovom nema apsolutno nikakve logične veze između lingvističkih segmenata.

priznao utjecaj koji je na njega izvršio njegov neposredni prethodnik u „*teksturi*“ komada (prema Innes: 280). Upravo su ponavljanja onaj element „*teksture*“ koje je Pinter jednim dijelom naslijedio od Becketta, ali i nadogrudio i time stvorio vlastiti izričaj.

Kako je već sugerirano u ovom članku, posebnost pintereskog stila čine jezička ponavljanja, koja nalikuju beckettovskim ali postoji razlika u funkciji, pa samim tim i u poruci koju ova dva dramatičara odašilju. Kao i kod Becketta, i kod Pintera nalazimo na dublete, triplete, manje učestali su kvadripleti, no naći će se i pokoji udaljeni refren, te pulsari<sup>8</sup>. Iako Pinter vrlo često koristi jednostavne dublete, pogotovo za karakterizaciju lika Daviesa u drami *The Caretaker*, najčešća su eha. Upravo su eha osnova za ostvarivanje tragičnog patosa na onim istim prizorima koji su publici isprva bili komični. Tako, na primjer, u drami *The Room* eho: „*It's murder.*“ (Pinter 1985: 101), koji Rose izriče na samo početku aludirajući na vrijeme vani koje stoji u kontrastu sa prividnom toplinom njenog sigurnog doma, odjekuje u riječima gđe Sands: „*It's murder out*“ (Pinter 1985: 110) sa istom aluzijom, no na koncu drame kada dolazi do stvarnog ubistva Rileyja sama sintagma zadobija polisemičnost i opredmećuje metaforičko značenje, te u isti mah mijenja karakterizaciju prostorije u kojoj Rose boravi i pretvara je iz sigurne luke u „ubitačno“ i izuzetno nezaštićeno obitavalište. Isto tako, u navedenoj drami riječi koje se povezuju sa sposobnosti vida dominiraju s početka i naglašavaju Rosein osjećaj nesigurnosti i manjak želje da upozna bilo šta izvan svoje sigurne luke, tako da čujemo sljedeće: „*Just now I looked out of the window.*“ (Pinter 1985: 101, naglasila I.Č.); „*I've never seen who it is? Who is it?*“ (Pinter 1985: 102); „*I'd better have a look at those pipes.*“ (Pinter 1985: 106); „*I could swear blind I've seen that*“ (Pinter 1985: 106) i slično. Pred kraj drame riječi se materijaliziraju u sceni kada Rose dotiče oči slijepog Rileyja, te, nakon njegovog brutalnog ubistva, u potpunosti oslijepi.

U drami *The Birthday Party* ovakva upotreba eha je još naglašenija, s tim da se vrti oko sposobnosti verifikacije nečijeg identiteta, te rođenja, odnosno, preporođenja. Refrenski eho je ujedno i prva duološka razmjena koja se odvija između Meg i Peteya. Neprepoznavanje i nemogućnost ustanovljavanja identiteta će odjeknuti i nešto malo kasnije kada se Stanley obrati Meg sljedećim riječima: „... *Tell me, Mrs Boles, when you address yourself to me, do you ever ask yourself who exactly you are talking to? Eh?*“ (Pinter 1985: 31) na što Meg ostaje nijema i nakon poduže tišine mijenja temu razgovora. Pitanje identiteta se provlači i kroz igru kojom se protagonisti zabavljaju tokom proslave Stanleyevog rođendana. Cilj igre je upravo pravilno identificiranje osobe koju glavni

8 Pojašnjenja datih termina se također mogu naći u članku „Dramski jezik Samuela Becketta“.

protagonista dohvati dok su mu povezane oči, no kada Stanleyju povežu oči, i kada nestane svjetla, igra poprima zastrašujući rasplet, prije kojeg čujemo sljedeću razmjenu:

GOLDBERG. Where is he?

MCCANN. Let go of me!

GOLDBERG. Who is this?

LULU. Someone is touching me!

GOLDBERG. Where is he?

[...]

GOLDBERG. What is it?

MCCANN. Who's that?

GOLDBERG. What is it? (Pinter 1985: 74-75).

Niti jedan od učesnika igre nije u stanju pravilno razaznati identitet osobe do sebe, niti je kasnije u stanju prepoznati vrisak užasnote Lulu.

Početak trećeg čina navedene drame ponavlja refrenski eho, s tim da Meg više ne doziva Peteya nego Stanleya, čime se i naša pažnja u potpunosti usmjerava na činjenicu da je u fokusu promjene identiteta i novog „rađanja“ zapravo ovaj lik. Preobraženje je potpuno uz obećanja koja McCann i Goldberg daju Stanleyu:

GOLDBERG. We'll make a man of you.

MCCANN. And a woman.

GOLBERG. You'll be re-orientated.

MCCANN. You'll be rich.

GOLBERG. You'll be adjusted.

MCCANN. You'll be our pride and joy.

GOLDBERG. You'll be a mensch.

MCCANN. You'll be a success.

GODLBERG. You'll be integrated. (Pinter 1985: 93-94).

Stanley više nije u stanju da izgovori smislenu riječ na šta Goldberg daje komentar koji odjekuje isprazno i ironično: „*Still the same old Stan. [...]*“ (Pinter 1985: 95).

Jedan od dramski ironičnih eha koji svjedoči o Pinterovom majstorstvu da riječi pretoči u sliku sa odgovarajućim emotivnim nabojem jest i okrutna igra koju Stanley igra sa Meg na samom početku drame, koja, zbog nepojmljivog i nelogičnog straha što ga u Meg izaziva, gledatelja najprije poziva na smijeh, no na kraju prelazi prag komičnog i izaziva tragos:

STANLEY (*advancing*). They're coming today.

MEG. Who?

STANLEY. They're coming in a van.

MEG. Who?

STANLEY. And do you know what they've got in that van?

MEG. What?

STANLEY. They've got a wheelbarrow in that van.

MEG (*breathlessly*). They haven't.

STANLEY. Oh yes they have.

MEG. You're a liar.

STANLEY (*advancing upon her*). A big wheelbarrow. And when the van stops they wheel it out, and they wheel it up the garden path, and then they knock at the front door.

MEG. They don't.

STANLEY. They're looking for someone.

MEG. They're not.

STANLEY. They're looking for someone. A certain person.

Meg (*hoarsely*). No, they're not.

STANLEY. Shall I tell you who they're looking for?

MEG. No!

STANLEY. You don't want me to tell you?

MEG. You're a liar! (Pinter 1985: 34)

U tom momentu Stanleyjevo zadirkivanje Meg prekida glasno kucaње na vratima, što likove ali i publiku iznenada trgne i podiže dramsku tenziju, tako da ni jedni ni drugi nisu u stanju da spoznaju po koga te neke neidentificirane osobe dolaze, niti da li je ovo samo igra kojom Stanley muči Meg, ili, zapravo, izražavanje njegovih podsvjesnih strahova da će ga neko odvesti iz utočišta. Dakako, šala u potpunosti prestaje kada na kraju tročinke vidimo kako McCann i Goldberg odvođe nje-mog i izbezumljenog Stanleya upravo u istom autu o čijem sadržaju Meg ispituje Petey malo ranije u drami<sup>9</sup>.

I drama *The Caretaker* je ustanovljena na ehu koji je sprva vrlo smiješan da bi na samom kraju drame osmijeh ostao zaleđen na licima publike kada radnja pređe prag komičnog. Kao i u *The Birthday Party* ovaj eho se tiče pitanja identiteta skitnice Daviesa što ujedno određuje i osnovnu potku same drame. Na samom početku, iako mu niko ne traži pojašnjenje, Davies ističe kako mora u Sidcup zbog svojih dokumenata jer godinama koristi alijas Bernard Jenkins, dok mu je pravo ime Mac Davies. Na upit Micka, koji najprije fizički napada skitnicu<sup>10</sup>, kako se zove, Davies koristi svoj alijas. Nakon refrenskog duologa Mick ukazuje na sličnost koju po njegovom mišljenju Davies ima sa Mickovim stricem

9 Vidi Pinter 1985: 79. Iz date duološke razmjene, a na osnovu potrebe da odgodi postavljanje pitanje koje je muči, se može zaključiti da je za Meg strah stvaran, iako nije ona ta koju na kraju odvođe.

10 Što je objašnjeno time da je Mick pomislio kako je Davies lopov, iako smo ga na početku komada vidjeli da pritajeno posmatra Astona kako dovodi Daviesa u kuću.

kojeg Mick nikada nije zvao stricem nego imenom Sid i koji je jednim dijelom Indijanac a oženio je Kineza i otišao živjeti na Jamajku, a potom i na sličnost koju, po Micku, Davies ima sa nekim tipom (*a bloke*) iz Shoreditcha. Ovim manirističkim i logički nepovezanim govorom Mick uskraćuje Daviesu mogućnost identiteta bilo koje vrste, uključujući rasnu i rodnu diferencijaciju. I sam Davies je vrlo neodređen o svome identitetu, jer ne želi otkriti Astonu koliko dugo su mu dokumenti u Sidcupu, ne pristaje odmah na ponude Astona niti Micka da bude kućepazitelj, niti želi Micku otkriti čime se bavio pa, kad ga Mick upita: „*I mean you've been in the services, haven't you?*“, on nejasno kaže: „*Oh ... yes. Spent half my life there, man. Overseas ... like ... serving ... I was.*“ (Pinter 1977: 59). Na poslijetku, komičnost igara po pitanju identita prestaje kada Mick utvrdi sljedeće:

MICK. What a strange man you are. Aren't you? You're really strange. Ever since you come into this house there's been nothing but trouble. Honest. I can take nothing you say at face value. Every word you speak is open to any number of different interpretations. Most of what you say is lies. You're violent, you're erratic, you're just completely unpredictable. You're nothing else but a wild animal, when you come down to it. You're a barbarian. And to put the old tin lid on it, you stink from arse-hole to breakfast time.[...] (Pinter 1977: 82-3, naglasila I. Č.)

Stavljanje znaka jednakosti između nemogućnost verifikacije identiteta Daviesa i divlje životinje odnosno barbarina, Daviesu uzima i ono malo dostojanstva i sigurnosti koju je pokazao pred Astonom trenutak ranije, te mu ne preostaje ništa drugo do da moli Astona da ga ne izbacuje iz jedinog eventualnog utočišta. Drama se i završava Daviesovim preklinjanjem neumoljivog Astona da mu pruži još jednu priliku da dokaže ko je tako što će donijeti svoje dokumente iz Sidcupa.

Svi Pinterovi likovi govore na sebi osoben način, te su i ponavljajna koja se dešavaju u govorima pojedinih likova, neka vrsta karakterizacije. Ako se malo dublje zagledamo u konverzaciju koju vodi Rose, primijetit ćemo da se kod nje pojavljuje pulsar „*room*“, što naglašava njenu fiksaciju i potrebu da istakne sigurnost koju želi osjetiti time što posjeduje sobu, ali se postiže upravo suprotno. Potom ponavljaju se „*I don't know...*“ „*Who is it?*“, što govori o Roseinoj nesposobnosti<sup>11</sup> da spozna stvarno stanje stvari. Njeno uporno ponavljanje same sebe s početka drame, kada pokušava da uspostavi komunikaciju sa Bertom, odaje ispraznost njihovog odnosa, kao i dosadu, koju Rose osjeća i priznaje prilikom suočavanja sa Rileyem. Rileyjev samouvjereni i blagi ton glasa poražava Roseine napade i potrebu da zaniječe da je ikad znala tog čo-

<sup>11</sup> Ili je to manjak želje?



vjeka, što govori o nemogućnosti verifikacije istine u svijetu kakav jeste. Bert je, pak, dominantan partner koji ne progovara do samoga konca drame. Onda kada se njegov „glas“ začuje publika ostaje zatečena i zbog obilatih seksualnih aluzija u njegovom monologu, ali i zbog potrebe da riječima i djelom ponizi i uništi Rileyja kada ga ovaj prekida rečenicom: „*Mr Hudd, your wife*–“<sup>12</sup>. Ovim je Bert okarakteriziran kao dominantan i brutalan partner koji nikom u „svom zamku“ ne dozvoljava da progovori bez njegovog izričitog dopuštenja. Količina ispoljene brutalnosti uznemirava Rose do te mjere da gubi vid čiji jednostavni triplet „*Can't see. Can't see. Can't see*“ i okončava dramu (Pinter 1985: 126).

Kućepazitelj Kidd je isprva okarakteriziran kao vrlo enigmatična ličnost i u tom pogledu što kada prvi put kada posjeti Rose i Berta, na sve Roseine upite najprije odgovara negativno, ili ponavlja postavljeno pitanje kao da želi odgoditi saopćenje, a onda mijenja temu razgovora, pa se na momente učini kako ne čuje ili uopće ne sluša šta ga se pita. Jednako nepovezana priča o sestri asocira ga na majku za koju smatra kako je, možda, bila Jevrejka i, iako mu Bert ne odgovara, uporno pokušava da sazna kada će Bert izaći i koliko dugo će se zadržati, za što se u kasnijem toku drame saznaju razlozi. Zbog svojeg izvrđavanja Kidd ne ostavlja isuviše uvjerljiv utisak na Rose, te, nakon što on ode, ona veli: „*I don't believe he had a sister, ever.*“ (Pinter 1985: 110). Prilikom sljedeće kućepaziteljeve posjete i Rose i publika saznaju da je direktan povod za Kiddovu misterioznost i uznemirenost Rileyjeva posjeta. U datoj duološkoj razmjeni, bez obzira šta ga Rose pita, Kidd uporno odgovara ponavljanjem pulsara „*I'm just telling you.*“ (Pinter 1985: 119), što nakon nekog vremena potvrđuje ranije stečen utisak da ne sluša šta mu se govori i da se samo zatekao u ulozi kurira, uloga koja mu je, očito, vrlo neugodna.

Potrebu da se prijateljski komunicira i kada se nema šta za reći, te silna ponavljanja istih tematskih i jezičkih jedinki što je epitom za ispraznost i dosadu koja obilježava ljudske živote nailazimo i kod drugog bračnog para, Meg i Peteyja. Megina neartikuliranost i nerafiniranost je istaknuta njenom poštapalicom „*nice*“ i posebno očita u njenoj odluci da Stanu nabavi dječiju igračku kada on već nema koncertni klavir, a njena zdravica Stanleyju samo dodatno podržava takvu karakterizaciju Meg:

MEG. Well – it's very, very nice to be here tonight, in my house, and I want to propose a toast to Stanley, because it's his birthday, and he's lived here for a long while now, and he's my Stanley now. And I think he's a good boy,

<sup>12</sup> Zbog datog prizora ova drama se smatra jedinim Pinterovim komadom gdje je na sceni izravno prikazano fizičko nasilje. U svojim kasnijim „komedijama“ Pinter ne pribjegava takvom razriješenju sukoba, što uz jezičku i mentalnu torturu, prijetnju i s njom povezane tenzije zapravo čini puno osjetnijom i efektnijom.

although sometimes he's bad. (*An appreciative laugh from GOLDBERG.*) And he's the only Stanley I know, and I know him better than all the world, although he doesn't think so. („Hear—hear“ *from GOLDBERG.*) Well, I could cry because I'm so happy, having him here and not gone away, on his birthday, and there isn't anything I wouldn't do for him, and all you good people here tonight. ... (Pinter 1985: 65)

Šutljivi Petey je uglavnom odsutan sa scene osim u presudnim momentima kada pokušava da zaštiti Stanleyja kao i suprugu Meg, što njegov idiom upravo i otkriva. Na samom koncu drame on ne nalazi riječi kojima bi saopćio Meg da je Stanley odveden i uporno ponavlja: „he's“, te na kraju podržava Meginu pogrešnu percepciju kako je ona bila ljepotica sa plesa, na čemu ona uporno insistira<sup>13</sup>.

Pandan neartikuliranoj Meg je Stanley sa početka drame koji se vrlo sposobno koristi jezikom da bi dominirao nad njom, te odvratio McCanna i Goldberga od njihove namjere da odsjednu u pansionu. Rječiti Stanley vrlo brzo gubi svoju nadmoć u „sukobu volja“ sa ovim parom likova<sup>14</sup> i već na pola drame počinje da ispušta nemušte zvukove koji će, na kraju drame, biti i jedini zvuk koji on uspijeva proizvesti. Goldberg je, s druge strane, taj koji stvarno dominira i diktira tok radnje, a svojim govorima odaje i distinktivnu prozaičnost, kao i sklonost filozofiji:

GOLDBERG. Wrong! It's only necessarily necessary! We admit possibility only after we grant necessity. It is possible because necessary but by no means through possibility. The possibility can only be assumed after the proof of necessity. (Pinter 1985: 60)

Njegova rječitost je dokaz da oni Pinterovi likovi koji su vješti sa riječima, iako njima ne prenose bilo kakve informacije, su u prednosti nad svim ostalim likovima, a njihova jezična vještina simbolizira civiliziranost i sposobnost dominacije. Identična je situacija sa Mickom iz *The Caretaker*, koji ne samo da je u stanju da se koristi ekonomskim i tehničkim žargonom, nego je i sklon upotrebi vrlo nesvakidašnjih riječi poput „penchant“ kako bi nametnuo svoju volju i zbunio Daviesa. Za razliku od tog, Davies je lik čiji idiom ima najviše jednostavnih ponavljanja. Navedeni idiom je Daviesu dodijeljen iz vrlo jednostavnog razloga; naime, on uporno pokušava da pronađe pravi izraz za ono što želi iskazati, a što mu nikako ne polazi za rukom, te je njegov refrenski „tag“: „*You understand my meaning?*“ Daviesova brbljavost je stavljena u direktan kontrast sa sporošću i šutljivošću Astona koji, iako je vrlo prijateljski

13 Na što nam ukazuje kvadriplet „*I was*“ koji se u posljednjem ponavljanju proširuje u „*I know I was*“ kao da želi da i samu sebe ubijedi u nešto za šta zna da nije tačno a kako bi odgodila suočavanje sa istinom.

14 Borba koje je očita prilikom njihovog upoznavanja i u adolescentnoj igri ustajanja i sjedanja.

nastrojen prema Daviesu, otkriva svoj strah i želju da se kloni ljudi koji ga samo mogu povrijediti. Astonova nesigurnost i nepovjerenje u ljude se posebno otkriva u solilokviju koji tematizira elektrošokove kojima je bio podvrgnut. Upravo potreba da podijeli nešto što je vrlo lično i emotivno utječe na Astona na takav način da mu ispovijest ne teče glatko nego sa puno zastoja i ponavljanja. Karakterna poštapalica koju ovaj lik ponavlja: „*I used to talk.*“ (Pinter 1977: 63-64) navodi na zaključak da je za Astona komunikacija zastrašujuća, jer je upravo njegovo pretjerano komuniciranje u prošlosti dovelo do neugodnog tretmana, te ju je potrebno svesti na minimum. Čak i na samom kraju kada ga Davies preklinje na sebi svojstven način da mu dozvoli da ostane, Aston zadržava svoju stoičku šutnju.

### **Umjesto zaključka**

Šta na koncu reći o dramatičaru koji je toliko kuđen i hvaljen cijelim tokom njegove karijere kako se to dešavalo Pinteru? Šta reći o njegovim djelima koja su od samog njihovog nastanka zbunjivala i oduševljavala njegove kolege, kritičare i publiku i odbijala da se podrede bilo kakvoj rigidnoj klasifikaciji bez obzira da li se radi o „teatru apsurdna“, „kitchen- sink dramati“, „drami naturalizma“, „postmoderni“, „angažiranoj književnosti“ i sličnim etiketama za kojima književni historičari i teoretičari žude? Kako pristupiti čitanju i analiziranju Pinterovih komada i pri tom zadržati vlastitu pažnju samo na pojedinim aspektima koje su trenutno žarište analize a zanemariti sve ostale sastavne elemente bez kojih komadi ne bi bili tako specifično Pinterovi a ne nečiji drugi? Kako obuhvatiti sve ono tipično pinterovsko a ne napisati novo djelo? Šta, na kraju krajeva reći što već nije rečeno i time odati počast jednom takvom velikanu britanske drame i teatra kakav je Pinter? Kompleksnost njegovih komada ne dozvoljava isključivost bilo kakve vrste a njihova originalnost ipak traži zasebnost koju samo termin pintereska drama može izraziti. Možemo im se diviti, možemo si čak dozvoliti i luksuz da nam se ne svide, ali ih ne možemo ignorirati. Sam Pinter je dokazao da ga se ne može tek tako lako otpisati onda kada je, nakon četverogodišnje pauze u radu 2000. objavio dramu *Celebration* a potom, koncem te iste godine, na scenu Cottesloe Teatra u Londonu postavio svoju verziju Proustovog *A la recherche du temps perdu*.

Kroz Pinterov teatar jezika govore i njegovi prethodnici ali i savremenici, što se je jednim dijelom pokušalo osvijetliti ovim radom. Ipak, on je učinio neophodan iskorak i progovorio na sebi specifičan način čime je stvorio jedinstven podoblik kojeg nije lako slijediti niti imitirati, što objašnjava i činjenicu da među recentnijim britanskim dramatičari-

ma nema onih koje bismo mogli nazvati sljedbenicima ili nasljednicima Pintera.

### Izvori

Pinter, Harold, *Complete Works: Two*, Grove Press, New York, 1977.

Pinter, Harold, *Plays: One*, Methuen London Ltd, London, 1985.

### Literatura

Billington, Michael (1997), *The Life and Work of Harold Pinter*, Faber and Faber Ltd, London

Čirić, Ifeta (2007), *Dramski jezik Samuela Becketta*, u: Pismo, V/I, 293- 312

Čirić, Ifeta (2008), *Govor tišine: Dramske pauze u djelima Samuela Becketta i Harolda Pintera*, u: Novi Izraz, 40, 84- 94

D'Amico, Silvio (1972), *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb

Dizdar, Srebren (1986), *Dramski jezik Edwarda Albeeja i Harolda Pintera*, u: IZRAZ 1-2, 66-87.

Dizdar, Srebren (2005), *U traganju za izgubljenim dramatičarem: ponovno sagledavanje drama Harolda Pintera*, u: Novi Izraz, 30, 77- 88

Dukore, Bernard F. (1976), *Where Laughter Stops: Pinter's Tragicomedy*, University of Missouri Press, Columbia

Dukore, Bernard F. (1988), *Harold Pinter*, Second Edition, Macmillan Education Ltd, London

Esslin, Martin (1970), *Brief Chronicles: Essays on Modern Theatre*, Temple Smith, London

Esslin, Martin (1973), *Harold Pinter: A Study of His Plays*, Eyre Methuen, London

Hayman, Ronald (1979), *Theatre and Anti- Theatre (New Movements since Beckett)*, Secker and Warburg Ltd, London

Hinchliffe, Arnold (1976), *Harold Pinter*, The Macmillan Press Ltd, New York

Katnić- Bakaršić, Marina (2001), *Stilistika dramskog diskursa*, Ljiljan, Sarajevo

Kennedy, Andrew K. (1975), *Six Dramatists in Search of a Language: Studies in dramatic language*, CUP, Cambridge

Kennedy, Andrew K. (1983), *Dramatic Duologues of Personal Encounter*, Cambridge University Press, Cambridge

Lešić, Zdenko (2005), *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo

Raby, Peter (2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, CUP, Cambridge

Ifeta Čirić

**PINTEROV „TEATAR JEZIKA“**

Summary

The purpose of this article is to present typically pinteresque style first by drawing attention to the early and later response to Pinter's dramatic work, and then by analysing the stylistic devices of mannerist dialogues and verbal repetitions on the examples taken from *The Room*, *The Birthday Party* and *The Caretaker*.