

Наслеђе

12



Наслеђе **12**

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
Journal of Language, Literature, Art and Culture

ГОДИНА VI / БРОЈ / 12 / 2009
Year VI / Volume / 12 / 2009

Темат Наслеђа / Thematic issue

ХАРОЛД ПИНТЕР / HAROLD PINTER

Приредила / Editor
проф. др Радмила Настић / prof. Dr Radmila Nastić

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

САДРЖАЈ

Харолд Пинтер (1930-2008) Смрт лепог сневача	7
Harold Pinter (1930-2008) <i>The Death of a Beautiful Dreamer</i>	13
Додела почасног доктората Харолду Пинтеру на Универзитету у Крагујевцу 6. јун 2008.	19
Honorary Degree Award to Harold Pinter at the University of Kragujevac June 6, 2008.	25

НАУЧНИ РАДОВИ

Ljiljana Bogoeva Sedlar THE 21 ST CENTURY: THE AGE OF CONSENT, OR CONCERN? THE RISE OF DEMOCRATIC IMPERIALISM AND 'FALL' OF WILLIAM SHAKESPEARE	31
Александар Петровић ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ РАЗБИО ОГЛЕДАЛО (ИСТИНА И КУЛТУРА)	53
Ann C. Hall "I'LL HAVE TO HOOVER THAT IN THE MORNING": MOVING LENNY AROUND IN <i>THE HOMECOMING</i>	67
Radmila Nastic SYMBOLISM OF CELEBRATION IN PINTER'S <i>BIRTHDAY PARTY, PARTY TIME, COUNTERBLAST AND CELEBRATION</i>	73
Rush Rehm PINTER AND POLITICS	81
Томислав Павловић ПИНТЕРОВ ПОЕТСКИ ТЕАТАР	85
Ifeta Ćirić PINTEROV „ТЕАТАР ЈЕЗИКА“	107
Naoko Yagi COLLECTIONS, <i>PRESS CONFERENCE</i> , AND PINTER	121
Владимир Перић ПИНТЕРОВСКЕ СТРАТЕГИЈЕ МАРГИНЕ У ПОЕТСКОМ И ПОЛИТИЧКОМ ПОЉУ	133
Јована Павићевић СУЂЕЊЕ ХАРОЛДУ ПИНТЕРУ	143
Susan Hollis Merritt PURSUING PINTER	151

КРИТИКЕ

Часлав Николић НОВО ЧИТАЊЕ ДОМАНОВИЋА	173
---	-----

Аутори Наслеђа	183
----------------	-----



Харолд Пинтер

ХАРОЛД ПИНТЕР (1930-2008)

СМРТ ЛЕПОГ СНЕВАЧА

Харолд Пинтер преминуо је 24. децембра 2008. године, после дугогодишње битке с болешћу. Недељу дана раније, уз новогодишњу честитку, коначно сам му послала ЦД са исечком снимка свечане церемоније доделе доктората Универзитета у Крагујевцу. Као део церемоније студенти енглеског језика Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу одиграли су завршну сцену из његове драме *Пепео њепелу* (*Ashes to Ashes*); затим је студент музике Бојан Булатовић још једном у Пинтерову част отпевао песму *Лејли сневач* (*Beautiful Dreamer*), а на крају су се сви учесници уметничког програма придружили у песми и послали поздрав Харолду Пинтеру. Верујем да није ни добио овај поклон који сам му обећала приликом нашег сусрета у Лондону на ручку у ресторану *Есенца* (*Essenza*), 11. септембра 2008, близу његове куће у Холанд Парку.

Повод за наш сусрет био је поменути почасни докторат Харолду Пинтеру Универзитета у Крагујевцу, и текстови које смо професорка Љиљана Богоева-Седлар и ја написали о њему, а који су објављени у овом тематском броју. Пошто је прочитао Љиљанин есеј Пинтер је написао: „Било би ми драго ако јој пренесете колико ме је импресионирао. Сматрам да је изузетно оштроуман и без сумње тачан.“ А када је прочитао мој текст прокоментарисао је: „Веома ме је потресло ваше излагање.“

Моје занимање за Пинтера почело је пре више од двадесет година када сам одлучила да пишем докторску дисертацију о Пинтеру и Олбију под менторством професорке Богоеве. Дисертација је завршена 1996, а затим прерађена у монографију *Драма у доба ироније*, објављену 1998. Тако је идеја да се Пинтеру додели почасни докторат била првенствено мотивисана мојим разумевањем и поштовањем његовог драмског дела. Тек касније су ми пажњу привукли Пинтеров политички активизам, грађанска храброст и лични интегритет.

Прилика да отпутујем у Лондон у септембру 2008, указала ми се поводом дводневне конференције у Британској библиотеци *Златна генерација: ново светло на њослерајино британско њозориште 1945-1968*, на којој је Пинтер био један од сведока тог времена. Сви смо зауставили дах када је Пинтер ушао у салу са штапом, полако

се попео на подијум и сео наспрам Харија Бартона који га је интервјуисао сат времена. Пинтер је причао о првим извођењима својих драма 1957. године, присећајући се својих колега драмских писаца и глумаца. Посебно га је ражалостила смрт пријатеља – омиљеног глумца Алана Бејтса, и омиљеног драмског писца Сајмона Греја. Издвојио је Мајкла Гембона, који је управо играо у његовој драми *Ничија земља*, која је баш требало да се пребаци из даблинског позоришта *Гејтс* (*Gate*) у Лондонски *Дјук ов Јорк* (*Duke of York*), као јединог великог савременог глумца који може да се мери са Аланом Бејтсом и његовом генерацијом. У разговору са Бартоном Пинтер је између осталог рекао како је одувек био усамљена фигура у књижевним круговима, никада члан неке групе или покрета. Али, додао је, он се ипак с времена на време састаје и размењује мишљења са колегама писцима. Једна таква прилика недавно му се пружила у позоришту *Ројал Корт* (*Royal Court*) које традиционално организује сусрете писаца из Кине, Индије, Кубе и других земаља. И док је водитељ желео да чује да ли су ти писци говорили о репресији у својим земљама, Пинтер је плануо и нагласио да је потребно да разговарају о њиховој земљи, Британији, и лицемерју њених вођа који су са наводних моралних позиција протестовали против руске окупације Грузије. „Смрад (тог лицемерја) до неба се диже“, узвикнуо је, и подсетио вођство своје земље да су они окупирали Ирак 2003. године, и да је последица тога била смрт око милион људи, укључујући стотине хиљада деце. Он ће и даље наставити да инсистира на истини, знајући да није сам, и да хиљаде људи широм света деле његово мишљење, закључио је Пинтер.

Када је завршио, повукао се на кратко у собу иза сале, а затим изашао у хол и сео на једну клупу. Његова супруга Антонија Фрејзер, која је седела до мене за време интервјуа, заложила се да се упознамо. Мада смо се раније били договорили да га следећег дана позовем телефоном, када је повратио дах Пинтер ме је без оклевања упитао: „Јесте ли слободни сутра да одемо на ручак?“ Помало збуњена одговорила сам: „Да, ако је то једино време које вам одговара.“ Мало изненађен Харолд Пинтер ме упита да ли сам планирала нешто друго. „Конференција траје и сутра цео дан“, било је моје објашњење! Каква срећна околност да није умро то исто вече и да ми се могућност да га упознам ипак остварила.

Ја сам у ствари привукла Пинтерову пажњу док сам разговарала са глумицом Ориол Смит која је играла у историјској првој представи Пинтерове *Собе* 1957, а сада је са мужем припремала комад Вацлава Хавела у позоришту у Ричмонду. Упоредила је Вацла-

ва Хавела са Пинтером, али ја сам протестовала да је Хавел изгубио доста од свог интегритета, од времена свог дисидентства до данас: сада подржава све америчке ратове, укључујући и бомбардовање Србије. У том тренутку видела сам како ми Пинтер са одобравањем клима главом. Наш разговор у *Есеници* два дана касније кретао се сличним током. „Чуо сам шта сте рекли о Хавелу, и то је истина. Ми се и даље понекад сретнемо, али не причамо о политици. Ја га познајем тридесет година, а када неког знаш тридесет година тешко је престати да га волиш. Осим тога он је био у затвору, и био је болестан. **И ја сам био болестан**“, рече изненада са посебним нагласком, и ја са захвалношћу помислих како Пинтер стварно више није болестан. Пре тога ми је исто рекла његова супруга, а касније телефоном његова секретарица Џоана. Заиста нисам веровала да ће умрети тако брзо, као да ме је некако изневерио.

Имали смо много тема за разговор: пре свега недавну доделу почасног доктората Универзитета у Крагујевцу. Пинтер је поновио колика је то част за њега, а његова супруга ми је раније рекла да је веома поносан. Послали смо му диплому и снимак церемоније али он ми је рекао да није у стању да прегледа и запамти сав материјал који добија свакодневно, очи га понекад издају као и ноге, али не и глава на срећу. „Не“, помислих у себи, очигледно је веома луцидан и мудар, свега се сећа и све зна. Рече ми да би волео да види завршни део церемоније у коме студенти играју последњу сцену из његове драме *Пейео њејелу*, и певају му у знак поздрава. Али нисам то имала код себе, па сам обећала да ћу послати. Говорили смо о граду Крагујевцу, првој престоници Србије ослобођене од турске власти у 19. веку, и о првом српском позоришту отвореном у Крагујевцу 1835. године, које још увек успешно ради. Нисмо могли да избегнемо помињање судбине Крагујевца у Другом светском рату, и током ваздушних напада НАТО пакта 1999. године. Нацистичка немачка команда је 21. октобра 1941. стрељала најмање 2.000 људи, укључујући и ђаке крагујевачке гимназије, као чин одмазде због акција партизанског покрета отпора. Овај масакр био је у складу са Хитлеровом наредбом издатом врховној команди Вермахта да се за сваког убијеног Немца стреља 100 грађана из локалне заједнице, а за сваког рањеног Немца 50 Срба морало је да умре. Крагујевац је претрпео тешко разарање приликом бомбардовања НАТО пакта 1999. године када му је индустрија скоро комплетно уништена. Пинтер је још једном изразио своје гнушање због ових злочина.

Још једном сам му захвалила за подршку током НАТО бомбардовања 1999, а он поновио како је то била велика срамота. Подсетила

сам га на наш први сусрет у Лидзу у априлу 2007. године, који и није био прави сусрет јер нас нису упознали. Пинтер је могао да дође само на кратку доделу почасног доктората, и представу свог *Монолога* коју је извео његов пријатељ Хенри Вулф. Непосредно пред почетак представе, тек што су се светла мало затамнила, Пинтер је нечујно ушао у салу у пратњи своје супруге и сео одмах иза нас.

Скуп околности око конференције у Лидзу код мене је изазвао неуобичајено стање духа о чему сам причала Пинтеру за време нашег ручка. Све нас је погодило његово лоше здравље и туга и страх који су му се видели у очима, као и удаљавање од неких од нас за које су били заслужни организатори, а чији су разлози можда били политички. Тема мог излагања биле су његове драме *Рођендан*, *Време забаве*, *Прослава* и документарни филм *Прошвиудар*, као и неколико априлских годишњица – ускршња бомбардовања Београда и Србије 1941. од стране нациста, 1944. од стране савезника, и 1999. од стране НАТО пакта. И само размишљање о овим окрутним и неправедним догађајима у мени је произвело јаке емоције. Пред крај свог излагања, у тренутку када је требало да прочитам израз захвалности Харолду Пинтеру: „за непроцењив допринос уметности драме, као и за ваше интелектуално поштење и храброст, још једном ХВАЛА ХАРОЛДЕ ПИНТЕРУ“, сузе су ми потекле и нису могле да се зауставе једно пола сата, а аудиторијум је занемео од збуњености.

Причала сам Харолду Пинтеру о томе како део мог очајања лежи у чињеници да је народ Србије етикетиран као оличење зла до тачке да су многи почели и сами о себи да мисле и говоре као о ружним, прљавим и злим. „Не, не, не“, Пинтер је одмахивао главом у знак неодобравања. То се не сме дозволити. Од једне од најпопуларнијих нација на свету постали смо једна од најомраженијих, мало је оних који су то могли да поднесу. Моја генерација је осетила сву тежину те промене у популарности. Пинтер је веома добро разумео те екстремности. „И ја сам непопуларан“, рекао је. Заиста и ја сам се уверила у то двапут у току те недеље у Лондону. На помен сусрета са Пинтером једна ме је особа питала „Да ли се лепо понашао?“, а друга „Шта је имао да каже у своју одбрану?“

Пинтер је био изузетно радознао за човека који је неколико пута био на прагу смрти. Занимљиво је да сам му ја препричавала позоришни живот Лондона, пре свега Лепажову представу *Лийсинк* (*LePAGE, Lypsynch*); причала сам му и о *Женама зајпага* Ен Џелико (*Ann Jellico, Western Women*) – нисам узалуд одложила наш сусрет за два дана. Од тренутка када је Пинтер рекао да мора да иде на

своју поподневну сиесту и позвао такси, до тренутка када смо заиста кренули, прошло је око двадесет минута. Таксиста је био толико љут што је чекао да није хтео да помогне Пинтеру да изађе из кола, а Пинтер је гадно опсовао.

У више него једном смислу Пинтер је био пун живота и окренут будућности. Позвао ме је на неколико позоришних представа; очигледно му је било стало да на мене остави дубок утисак и да ме шармира – треба само погледати фотографије из *Есенице* (репродукована је на корицама овог темата): опуштено је ослоњен на своју руку иза флаше вина коју је био наручио пре него што сам дошла, а касније ми галантно сипао; девојка из ресторана нас је сликала. На првој слици између нас је био велики комад белог зида, па сам замолила да направи још једну из мало другачијег угла. „Требало би да постанете редитељ, имате смисла за простор“, Пинтер је похвали уз заводљив смешак, а девојка засија од задовољства. Таксиста који нас је чекао, био је шармантан човек од око шездесет година, тамног тена и великих црних очију, мало просед. „То је Габрије Гарсија Маркес“, рече Пинтер шеретски. Човек је заиста личио на Маркеса и ја се насмејам.

Па ипак, када смо се поздрављали, Пинтер ми је топло стегао руку уз речи: „Слушајте, много ми је драго што смо срели. Заиста ми је драго. Све најбоље“, а то је звучало као збогом. Касније сам схватила када сам чула вест о његовој смрти да је он тада био човек који је живео на граници два света. У овом свету је настојао да живи пуним животом упркос патњи коју је трпео, а ни онај свет га није плашио.

После састанка у *Есеници* требало је још једном да се видимо кроз два дана у Националном позоришту где су се те вечери давале две његове драме, *Слаб бол* (*A Slight Ache*) и *Пејзаж* (*Landscape*). Позвао ме је да дођем у ВИП салон на коктел за време паузе, а затим опет после представе. То се, међутим, није остварило, јер није могао да дође на представу, што је у мени изазвало извесну зебњу са којом сам напустила Лондон.

Била је велика привилегија упознати Харолда Пинтера, а вест о његовој (по мом мишљењу) прераној смрти растужила нас је све који смо га познавали и ценили. Овај број *Наслеђа* повећен Харолду Пинтеру, био је планиран одмах после свечаности доделе почасног доктората у јуну 2008. године као још једно признање његовој изузетној драмској уметности и грађанској храбрости.



Радмила Насић са Харолдом Пинџером, рестиоран Есенца, Лондон, 11. септембар 2008.
Radmila Nastić and Harold Pinter, restaurant Essenza, september 11, 2008

HAROLD PINTER
(1930-2008)

THE DEATH OF A BEAUTIFUL DREAMER

Harold Pinter died on December 24, 2008, after a long battle with illness. A week before his death I had sent him a video clip of the ceremony held in his honor six months earlier, on June 6, 2008, at the University of Kragujevac. As part of the celebration the students of the English department performed a scene from his *Ashes to Ashes*, and music student Bojan Bulatović sang Stephen Foster's song *Beautiful Dreamer*, which he dedicated to Pinter and which all the participants spontaneously joined in, to send him their love and best wishes.

I promised him the clip during our lunch meeting at the restaurant *Essenza* in London on September 11, 2008, because he expressed great eagerness to have it. At the meeting we talked about the honorary degree awarded to him by the University of Kragujevac, and the texts Professor Ljiljana Bogoeva-Sedlar and I had written about him, (both printed in this issue). When he had read Ljiljana's essay on 'consent or concern,' Pinter wrote "I would be glad if you would tell her how impressed I am by it. I found it extremely acute and undoubtedly accurate." And when he read my paper Pinter commented: "I was very moved by your presentation".

My interest in Pinter started about twenty years ago when, under the supervision of Professor Bogoeva, I decided to write my doctoral dissertation on Pinter and Albee. The dissertation was completed in 1996 and arranged for publication in 1998 as a monograph *Drama in the Age of Irony*. Thus, the idea to award Pinter an honorary degree of the University of Kragujevac came, first and foremost, from my profound understanding and appreciation of his dramatic art. The great displays of personal integrity and courage by Pinter-the-political-activist came later.

I had travelled to London that September 2008 in order to take part in a two day theatre conference scheduled to take place in the British Library. The topic was *The Golden Generation, New Light on Post-War British Theatre 1945-1968*, with Pinter announced as one of the 'witnesses'. We all held our breath when, helping himself with a cane, Pinter walked into the lecture hall, climbed on to the platform and seated himself opposite Harry Burton. The interview lasted a full hour. Pinter talked about the first productions of his plays in 1957, remembering his fellow playwrights and actors. He was particularly grieved by the death

of his friends - his favourite actor Allan Bates, and his favourite fellow playwright Simon Gray. He singled out Michael Gambon, who was then playing in his *No Man's Land*, just about to be transferred from Dublin's *Gate Theatre* to London's *The Duke of York's*, as the one great actor who could compare with the likes of Allan Bates and his generation. During the conversation with Burton, Pinter said that he had always been a rather solitary figure in literary circles, never a member of a group or a movement. But, he added, he does meet and exchange views with other writers from time to time. Such an occasion had recently been provided by the traditional gathering of young new writers from China, India, Cuba and other countries from around the globe, organized by The Royal Court Theatre. While the interviewer wanted to know whether the writers talked about the oppression in their countries, Pinter flared and pointed out that it was necessary to speak of Britain, his own country, and the hypocrisy of its leaders who protested, on moral grounds, against the Russian invasion of Georgia. 'It stinks to high heaven,' he exclaimed, and reminded his country's leadership that they had invaded Iraq in 2003, and that as a consequence a million people had died, including hundreds of thousands of children. He would continue to insist on truth, knowing that he was not alone, and that thousands of people around the world shared his views.

When the interview was over, visibly exhausted, Pinter withdrew to the back room but reappeared soon to take his seat in the hall. His wife, Lady Antonia, who had sat next to me during the interview, mentioned me to him and introduced us. Although we had agreed, in our earlier phone conversation, that I would ring him up the following morning, Pinter asked me straightforwardly: "Are you free for lunch tomorrow?" Quite surprised I replied: "Well, yes, if that is the only time that suits you." Surprised in return, Pinter inquired whether I had planned something else. "The conference continues until tomorrow evening," was my explanation! What a loss it would have been if I had failed to respond properly to his kind lunch invitation! Who would have thought that he would leave us so soon.

As a matter of fact I had caught Pinter's attention during the conference break, while talking to the actress Auriol Smith who had played in the historic first performance of Pinter's *Room* in 1957, and was now putting up a Vaclav Havel play at the theatre in Richmond. She compared Vaclav Havel to Pinter, but I protested that Havel had lost much of his 'dissident' integrity since he became a fervent supporter of America's many recent wars, including the NATO air attacks on Serbia. At this point I saw Pinter nodding his approval. Our conversation at *Essenza*

two days later went along similar lines. “I heard what you said about Havel and it is true. We still meet occasionally but never speak about politics. I have known him for thirty years, and when you have known someone for thirty years, it is difficult to stop liking them. And besides he was in prison, he was ill. *I was ill*”, he said, suddenly, with emphasis. I took that to mean that he believed himself *no longer* ill, and was glad he considered himself healed.

We had many topics to discuss, in the first place the recent degree award to him by the University of Kragujevac. Pinter repeated how honoured he was. His wife had earlier said that he was very proud of it. The University had sent him the diploma with the video recording of the whole ceremony (in Serbian), but he said he could not view and remember all the material he received, daily, from all over the world, as his eyes sometimes betrayed him. (As his legs did too, I thought, but not his head, luckily. He seemed so mentally fit and hale.) He said that he would, indeed, like to see the closing part of the ceremony when the students play the last scene of *Ashes to Ashes* and then sing to him. Since I did not have the recording with me I promised to send it. We talked about the city of Kragujevac, the first capitol of Serbia, liberated from Turkish rule in the 19th century, and of the first Serbian theatre, opened in Kragujevac in 1835, still very much in use. We could not avoid mentioning the plight of Kragujevac in World War II, and in the NATO air-attacks in 1999. On October 21, 1941, Nazi German command in Kragujevac executed at least 2.000 people, including high school children, in retribution for the actions of the partisan resistance fighters. The massacre was in line with a directive Hitler issued to the Wermacht High Command, that for each dead German soldier 100 local residents would be killed, and that for every wounded German soldier at least 50 Serbs must die. In 1999 Kragujevac was heavily bombed, its industry completely destroyed. Pinter repeated his indignation.

I thanked him again for his support for Serbia during the NATO military intervention, and he repeated what a terrible shame it was. I told him about our first meeting in Leeds in 2007, which was not exactly a meeting because we were never introduced. He was not feeling well and could only attend the award ceremony, and the performance of his *Monologue* by Henry Woolf. Just before the play began, after the lights had dimmed, Pinter entered the auditorium accompanied by his wife, and sat silently behind us.

As we lunched I told Pinter of the strange impression which the circumstances of the Leeds conference left on me. We were all affected by his ill health and the visible sadness, even fear, in his eyes, and were dis-

pleased by the distance from him the organizers asked us to keep. The topic of my presentation were his plays *The Birthday Party*, *Party Time* and *Celebration*, and the documentary *Counterblast*, as well as several April anniversaries which I wished to mark (and others 'celebrate'): three Easter bombings of Belgrade and Serbia - by the Nazis in 1941, the Allies in 1944, and NATO in 1999. Just thinking of these cruel and unjust events produced strong emotions in me so that, towards the end of my presentation, when I was about to read my closing tribute to Pinter - 'for your invaluable contribution to the art of drama, as well as your intellectual honesty and courage THANK YOU HAROLD PINTER once again', I broke into tears that I could not stop for half an hour. There was a silence of embarrassment in the audience.

I told Pinter that my desperation was partly caused by the continuous labelling of the Serbian people as an epitome of evil, to the point that many in Serbia are beginning to adopt and internalise this ugly image of themselves. "No, no, no", Pinter was shaking his head in disapproval. "This must not be allowed." From one of the most well liked and esteemed nations in the world, I told him, we have become the most hated. My generation felt the full weight of this shift, and few could bear it. Pinter said that he understood these extremities very well. 'I am unpopular too', he said. Indeed, there was some truth to his claim. Twice that week, in London, when I mentioned meeting Pinter, the comments were strange: one comment was 'Did he behave himself?', and the other 'What did he have to say for himself?'

During our meeting Pinter displayed wonderful freshness of spirit and curiosity, for a man who had already been several times at the point of dying. After all the topics we had discussed he wished to hear from me about my theatrical experiences in London, especially Robert Lepage's *Lipsynch* and Ann Jellicoe's *Western Women*. A full twenty minutes passed between the moment he called a taxi and announced that he had to leave to have his afternoon rest, and the moment of our actual departure. The taxi driver was so displeased for having to wait, that later he wouldn't help Pinter get out of the car and Pinter swore.

In so many ways he was so incredibly active and alive that September. He invited me to a couple of theatrical events; we talked about arranging an interview with Radio Belgrade. He obviously wanted to be a charming host and make a good impression. You have only to take a look at the photograph taken at *Essenza* (on the cover page of this issue): he is leaning in a leisurely fashion on his arm, behind the bottle of wine which he had ordered before I came, out of which he would later gallantly pour for me. A girl at the restaurant took the photos. The first

one showed too much of a white wall between us, I asked for another from a slightly different angle. 'You should become a director, you have a sense of space,' Pinter told her with a disarming smile, and she beamed with satisfaction. The taxi driver was a handsome dark man of about 60 with huge black eyes and grayish hair. 'This is Gabriel Garcia Marquez,' said Pinter mischievously. Indeed the man did resemble Marquez, and I laughed.

Yet, when we parted in the taxi and Pinter put his hand over mine, saying warmly 'Look, I am very glad to have met you. I am indeed very glad. Take care', it sounded somehow like goodbye. I understood, later, after the news of his death had reached me, that he was a man who existed between two worlds and tried to live in this one to his full, despite the pain he was under. We planned to meet again in two days in the National Theatre where his two plays premiered, *Landscape* and *A Slight Ache*. He invited me to the VIP lounge for a cocktail during the break, but he did not attend these events after all, and I left London with a bad premonition.

It was a great privilege to have met Harold Pinter, and the news of his (in my view) premature death, brought great sadness to all of us who had known and appreciated him. This issue of *Heritage*, dedicated to Harold Pinter, was planned immediately after the award ceremony in June 2008 as another tribute to Pinter's extraordinary dramatic artistry and civil courage.

Kragujevac, 2009

Radmila Nastić



*Ректор проф. др Милош Ђуран уручује дијлому др Боџевој-Седлар у
име Харолда Пинџера*

*Rector, professor Dr Miloš Đuran delivers Honorary diploma to
professor Bogoeva-Sedlar in the name of Harold Pinter*

ДОДЕЛА ПОЧАСНОГ ДОКТОРАТА ХАРОЛДУ ПИНТЕРУ НА УНИВЕРЗИТЕТУ У КРАГУЈЕВЦУ

6. јун 2008.

Универзитет у Крагујевцу доделио је Харолду Пинтеру почасни докторат на свечаности одржаној 6. јуна 2008. године, у његовом одсуству. Ректор Крагујевачког универзитета професор др Милош Ђуран, уручио је диплому почасног доктора др Љиљани Богоевој-Седлар коју је Пинтер предложио да у његово име прихвати ову по част, пошто је прочитао њен текст који објављујемо у овом броју *Наслеђа*. Професор Седлар је прочитала поруку коју је Пинтер упутио Универзитету за свечану церемонију уручивања дипломе. Ректор Ђуран је прочитао и поруку подршке од једног ранијег добитника почасног доктората Универзитета у Крагујевцу, истакнутог холандског научника Леополда Верштралена.

Ректор др Милош Ђуран представио је и остале учеснике у свечаној церемонији: предлагаче доделе почасног доктората Пинтеру, декана Филолошко-уметничког факултета професора Слободана Штетића који је представио Харолда Пинтера, уметника и грађанина, и др Радмилу Настић, продекана за науку и међународну сарадњу Филолошко-уметничког факултета, која је представила Пинтерову драму *Пейео њејелу*, студенте и сараднике који су припремили и извели уметнички програм, председника скупштине града Крагујевца мр Сашу Миленића који је подсетио присутне на свој сусрет са Пинтером у Лондону, приликом уручивања плакете Св.Ђорђа почасном грађанину Крагујевца. У холу Ректората била је постављена изложба плаката посвећена Харолду Пинтеру, коју је урадио професор Слободан Штетић.

Порука Харолда Пинтера Универзитету у Крагујевцу

Дубоко сам почастићен доделом титуле почасног доктора Универзитета у Крагујевцу. Веома ми је жао што ми здравље не дозвољава да пуштајем. Желим, међутим, да упућим најбољи поздрав Универзитету и народу Србије. Одувек сам гајио дубоко дивљење према српском народу и јасно му пружио њуну подршку за време поштом неодржаној и срамној најада на његову земљу од стране НАТО пакта. Хвала.

Реч професора Слободана Штегића, Декана Филолошко-уметничког факултета

Харолд Пинтер је један од малог броја драмских писаца који су добили Нобелову награду за књижевност. Пре њега ову награду, превасходно за драмско стваралаштво, добили су Џорџ Бернард Шо, Јудин О'Нил, Семјуел Бекет и Дарио Фо. Када је 2005. године Нобелов комитет доделио највећу књижевну награду угледном британском писцу, у образложењу је истакао његов допринос обнављању драмске уметничке форме и враћању позоришта својим коренима, али нико није посумњао да је награда била и признање Пинтеровој грађанској храбрости и поштењу. У свом говору којим се захвалио на додељивању Нобелове награде, Пинтер је истакао да је трагање за истином суштина његовог драмског стваралаштва и животног ангажмана, мада у различитим облицима: док уметност показује како је до истине тешко доћи, о чему сведоче многобројне Пинтерове драме, императив сваког човека а посебно књижевника је да у животу инсистира на утврђивању истине.

У једном интервјуу из 1988. године Пинтер је означио реплику из своје највеће драме *Рођендан* као свој животни мото: „Не дозволи да ти говоре шта треба да радиш“. „Ту реченицу сам живео целог свог живота“, рекао је Пинтер, који је деценијама ангажован као борац за слободу говора и људска права широм света, али пре свега у својој земљи, и који је веома често остајао усамљен као противник рата. Акцију НАТО пакта у Србији 1999. године, коју су неке његове колеге сматрале неком врстом милитаристичког хуманизма, Пинтер је окарактерисао као силецијску манифестацију у циљу коначног уништавања једне земље, Југославије, која је била препрека слободном тржишту и похлепи мултинационалних компанија.

Поменута драма *Рођендан*, која се данас сматра ремек-делом светске књижевности, написана је и изведена 1957. године. Исте године изведене су и драме *Соба* – која се сматра Пинтеровом првом драмом, и *Без њоџовора*. Ове три драме увеле су у књижевну и позоришну терминологију изразе пинтеровски и пинтерескни, за јединствену синтезу сценске репрезентације људског стања, истовремено смешне и трагичне. До данас је Пинтер написао преко четрдесет драма, и многобројне филмске сценарије. У његов уметнички рад убрајају се и глумачке улоге, позоришне и филмске режије. Пише и песме, прозу и политичке расправе сакупљене у збирци *Разни гласови*, која је објављена и на српском језику 2002. године у Новом Саду.

Прошле године, дакле, Пинтер је прославио педесет година свог драмског рада. Тај јубилеј је био обележен додељивањем почасног доктората Универзитета у Лидзу, када је Пинтер због болести последњи пут лично присуствовао једном већем јавном догађају у своју част изван Лондона. Осим ове награде Пинтеру су додељене и почасни докторати универзитета у Редингу 1970. године (то му је био први почасни докторат), у Бирмингему, Глазгову, Источној Англији, Стерлингу, Брауну (на Род Ајленду), Халу, Сасексу, Источном Лондону, Софији, Бристолу, Голдсмитсу, универзитета у Лондону, Солуну, Фиренци, Торину, Даблину. Осим почасних доктората и Нобелове награде, Пинтер је добио и многе друге светске награде, од којих је најзначајнија француска Легија части коју је добио прошле године.

Предлог који је потекао са Филолошко-уметничког факултета да се Харолду Пинтеру додели почасни докторат Универзитета у Крагујевцу, део је опредељења ФИЛУМ-а, раније исказаног у додељивању доктората сликару Владимиру Величковићу, да инсистира на уметничким и хуманистичким вредностима у данашњем прагматичном свету који их често омаловажава у име себичних појединачних и групних интереса. Подсећамо вас да је Харолд Пинтер пре две године проглашен почасним грађанином Крагујевца и да му је додељена плакета Светог Ђорђа.

Обраћање др Љиљане Богоеве-Седлар,
која је примила диплому почасног доктората
у име Харолда Пинтера

Стицајем околности, мени је припала част да у име Харолда Пинтера примим почасни докторат који му Универзитет у Крагујевцу додељује. Дозолите да и ја, лично, кажем неколико пригодних речи, пре него што прочитам поруку коју је Харолд Пинтер упутио овом скупу.

Сигурна сам да међу онима који се поносе церемонијом која је данас у току нису само љубитељи позоришта и студенти књижевности. Поред публике која већ више од педесет година ужива у Пинтеровој драмској уметности не сумњам да се Пинтером поносе и сви они у чијем је сећању забележен Пинтер активиста ПЕН-а, који у друштву америчког драмског писца и личног пријатеља Артура Милера, 1985. године обилази Турску; Пинтер са песником-свештеником Еренстом Карденалом на скупу из 1987. године одржаном у знак подршке Никарагви; Пинтер модератор дискусије о новом хладном рату која се између Ноама Чомског и Џона Пилцера

води у Лондонском Алмеида театру 1994. године; или Пинтер који 2000. године у Солуну, и 2001. године у Фиренци, примајући почасне докторате које му пре наше земље додељују универзитети из Грчке и Италије, говори исто као и у телевизијској емисији *Прошивудар* 1999. године, о касетним бомбама баченим на Ниш и незаконитом рату који се против наше земље водио.

Тог другог Пинтера истичем зато што се надам да ће у ери индустрије забаве, културе, па и знања, Универзитет у Крагујевцу, поред стручњака и експерата које испоручује тржишту, увек производити и макар по једног Харолда Пинтера, студента или студенткињу који неће послушнички и поданички сили чинити услугу и називати је правдом, већ ће као Пинтер, и као многи други из народне традиције, стати уз истину, ма колико такав чин сила чинила опасним и непопуларним. Пинтер је, и као писац и као анти-ратни активиста, право на истину, мир, слободу, и људско достојанство бранио увек, па и 2005. у својој Нобеловој беседи *Уметности, истина, политика*. Имајући у виду да су НАТО генерали 22. јануара 2008. године објавили у лондонском Гардијану манифест о новом планираном превентивном нуклеарном нападу који ће изести, желим Пинтеру, коме ће овај почасни докторат бити уручен, да још дуго поживи, јер рат уметника против империје *није* завршен и истини ће, ускоро (и нажалост), искусни пријатељи као што је он *поново* бити преко потребни. Надам се да су сви присутни, а посебно они који Пинтеру данас овај почасни докторат додељују, спремни да се за исте циљеве и сами лично заложу.

Обраћање др Радмиле Настић,

*Продекана за научноистраживачки рад
и међународну сарадњу ФИЛУМ-а*

Фасцинација Пинтерових драма, и старих и нових, лежи у чињеници да истовремено изгледају савршено једноставне и да одају утисак слојевитости и дубине. Централна метафора Пинтеровог драмског језика појављује се још у првој изведеној драми овог аутора – *Соба*, из 1957. године. Као симбол заробљености, физичке и метафизичке, соба је место радње већине драма Харолда Пинтера. Страхови, претње и прогонитељи разних врста, стижу из спољашњег света у некада приватни простор собе, указујући на то како су лично и политичко нераскидиво повезани.

Тако је било у Пинтеровим првим драмама *Рођендан*, *Настајник*, *Повраћак* и *Стакленик*, у драмама из средњег периода *Сива времена* и *Ничија земља*, и у новијим драмама *Време забаве* и *Пейео*

пейелу. Док је у почетку претња била неодређена, у новијим драмама је експлицитнија и политичнија: Пинтер драматизује личне трагедије и насиље које људи трпе због властитих избора.

И драма *Пейео пейелу*, из које ће наши студенти извести једну сцену, одиграва се у соби: у разговору између Девлина и Ребеке открива се њена траума изазвана сећањем на репресију током које су људи били депортовани вагонима, а женама одузимане бебе из наручја. Један критичар је приметио да ни у једном савременом комаду лично и политичко нису приказани у толикој мери повезани као у овој драми: Пинтер приказује како фашизам почиње у породици и у међуљудским односима. Време догађања је, међутим, садашње, а место збивања Енглеска, како је наглашено на почетку ове једночинке. И Пинтер је у једном интервјуу рекао да ова драма није само подсећање на нацисте и Холокауст, како многи коментатори то воле да виде. *‘Говорим о нама и нашој концепцији сојствене прошлости и сојствене историје, и шта нам се због тога догађа у садашњости’* (Разни гласови).

Док су нам Џон Дон и Ернест Хемингвеј говорили да не питамо коме звона звоне јер звоне свима нама, Пинтер нам поручује да не питамо коме полицијске сирене завијају, јер завијају свима нама у данашњем свету стрепње: током разговора између Ребеке и Девлина у позадини се повремено чује звук полицијских сирена. Ребека констатује како се увек осећа нелагодно када чује да се сирене удаљавају, јер тада зна да се неком другом приближавају, а Девлин пародира поруку о солидарности Дона и Хемингвеја обећањем Ребеки да више никада неће бити сама, јер ће је вечно пратити звук полицијских сирена.

Наш први покушај да припремимо једну драму на енглеском језику, можда баш захваљујући атрактивности пинтеровског сценског израза, наишао је на велико интересовање студената, тако да смо решили да од идуће године оснујемо *Драмску групу на енглеском језику*, и да од октобра почнемо да припремамо мали фестивал сцена из Пинтерових драма, а затим и из драма других писаца, па можда и целе драме.

Сцену из Пинтерове драме *Пейео пейелу* са студентима су припремили наши сарадници са Катедре за енглески језик и књижевност: Александра Радовановић и Биљана Влашковић, уз стручну помоћ нашег уваженог колеге Александра Спасића, и непроцењиву



Са свечане церемоније у Ректоратију Универзитета 6. јуна 2008.

помоћ и подршку госпође Олге Станковић, а глумци су студенти енглеског језика Милена Соколовић и Ивана Балшић, које играју Ребеку и њен ехо, Дејан Вукелић и Младен Сретеновић, који играју Девлина. Пре него што вам прикажемо изабрану сцену из драме *Пейео џејелу*, Александар Радовановић ће прочитати кратак избор одломака из Пинтеровог Нобеловог говора у коме се писац осврнуо на важност инсистирања на истини у драми и у животу, како би се повратило нешто што смо готово изгубили – достојанство човека.

На крају ћемо одслушати две кратке музичке тачке које ће извести студенти Одсека за музику Филолошко-уметничког факултета и уз клавирску пратњу професорке Наталије Томић: Бојан Булатовић ће извести Фостерову композицију 'Beautiful Dreamer', а Љубица Гашпаровић композицију Бенџмина Бритна 'The Ash Grove'.

После музичких тачака студената Филолошко-уметничког факултета почећемо пројекцију представе *Суђење Харолду Пинијеру*, изведене на ЈоакимИнтерФесту 2006. године, па они који то буду желели могу да одгледају цео снимак од 40 минута.

**HONORARY DEGREE AWARD TO
HAROLD PINTER AT THE UNIVERSITY OF
KRAGUJEVAC**

JUNE 6, 2008.

The ceremony was conducted by Professor Dr Miloš Đuran, Rector of the University of Kragujevac who read out the decision to bestow the degree by the University Council, a message from Harold Pinter, and a letter of support from the University's previous honoree, the distinguished Dutch scholar Professor Leopold Verstraelen. The Rector delivered the honorary degree diploma to Professor Ljiljana Bogoeva-Sedlar of the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade, chosen by Harold Pinter to accept the honor on his behalf, after having read her text reprinted in this thematic issue of *Heritage*. Professor Đuran then introduced the speakers and the participants in the ceremony: initiators of the award Professor Slobodan Štetić, Dean of the Faculty of Philology and Arts, and Professor Radmila Nastić, Vice-Dean of the Faculty of Philology and Arts who had helped prepare the dramatization of a scene from Pinter's *Ashes to Ashes* together with colleagues and students, and Mr. Saša Milenić, President of the Kragujevac City Assembly, who talked about his meeting with Harold Pinter in early 2007 when the City of Kragujevac awarded him the Plaque of St. George.

Harold Pinter's Message to the University of Kragujevac

I'm deeply honored to receive an honorary degree from the University of Kragujevac. I very much regret that my health will not permit me to travel. However, I send my warmest wishes to the University and indeed to the people of Serbia. I have always had the deepest admiration for the Serbian people and have made clear, in the past, that they had my full support during the totally unjustified and shameful attack upon their country by the forces of NATO. Thank you.

Address of Professor Ljiljana Bogoeva-Sedlar

I am sure that it is not only theater-lovers and students of literature who feel proud that this ceremony is taking place in Kragujevac today. Besides theater-goers and the reading public, who have for the past fifty years appreciated the greatness of Pinter's dramatic art, there are, no

doubt, many who share this feeling because they remember Pinter, the PEN human rights activist, in Turkey in 1985 with American playwright and personal friend Arthur Miller; Pinter, at the Nicaragua support rally in 1987, with poet-priest Ernesto Cardenal; Pinter, at the Almeida theater in 1994, with Noam Chomsky and John Pilger, moderating a debate on the new Cold War; or Pinter in 2000 in Thessaloniki, and 2001 in Florence, receiving honorary doctorates bestowed, before our country decided to do the same, by the universities of Greece and Italy, protesting on those occasions, as he did in his *Counterblast*, the cassette bombs thrown on the Serbian city of Nis during the illegal 1999 NATO attack on Yugoslavia.

It is this other Harold Pinter I wish to emphasize today because I hope that, in the era of mass-produced cheap entertainment and culture and education 'industries', the University of Kragujevac will always produce, besides the expected experts, at least *one* Harold Pinter, one graduate who will not be subservient to power, who will refuse to equate force with justice, and who will, in Harold's spirit (and our own best national tradition), stand up for Truth, however unpopular and dangerous the assumption of that stance may be. As writer and anti-war activist Pinter has always defended man's right to know the truth, live in peace, enjoy freedom and preserve his dignity. He did not fail to remind us of these priorities even in 2005, during his *Art, Truth, and Politics* Nobel Lecture. In view of the fact that on January 22, 2008, NATO made public its readiness to carry out new preemptive nuclear attacks in the near future, I wish Harold Pinter, whom we are honoring today, a very long life, because the war of the artist against empire is obviously *not* over, and because (regrettably, and probably all too soon) the truth will again be in great need of an experienced and dedicated friend like him. I hope that this honorary degree which is being bestowed on him in Kragujevac today means that all of us present here are friends of truth as well, prepared to personally defend it the way he has always so courageously done.

In his address, Mr Milenić reminded the audience that the City of Kragujevac had proclaimed Harold Pinter honorary citizen of Kragujevac in 2006, awarding him the Plaque of St. George. Mr Milenić had the honour to deliver the award to Pinter in London in early 2007. He had then said to Harold Pinter that in the world of modern individualism, which is referred to as the world of modern narcissism by contemporary theorists of culture, there is less and less space for *res publica*, and the voice of vulnerable humanity. As in the Age of the Prophets, that voice is now seldom heard and is spread today only

by talented individuals, creative artists and persons of integrity. The City of Kragujevac recognized that voice in the work and actions of Harold Pinter. Mr Milenić talked to Pinter about the history of Kragujevac and its tragedy, expressing gratitude on behalf of the City of Kragujevac for having such a great and respected friend in the world. Harold Pinter answered that it was he who was grateful to the Serbian people for the privilege of such a friendship, and that he was sorry that instead of fostering friendly relations with the Serbian people, the country of his citizenship had become an accessory to the crimes committed against Serbia.

In his speech professor Slobodan Štetić, Dean of the Faculty of Philology and Arts, emphasized the fact that Harold Pinter is among the few playwrights to have received the Nobel Prize for literature for, as the Nobel Committee had explained, his contribution to the revival of the art of drama and the return of theatre to its roots, though nobody doubted that the award was also for Harold Pinter's courage and honesty, his perpetual quest for truth carried out in different ways both in his life and art.

Professor Štetić reminded us that in a 1988 interview Pinter declared a phrase from his greatest play *The Birthday Party* to be his life's motto: '(Stan) don't let them tell you what to do.' 'I've lived that line all my damn life', added Pinter. He was true to his life's motto in 1999 when he defended Serbia as it came under NATO air attacks, called by some of his colleagues 'the new military humanism', and by Pinter a criminal act of aggression to finally destroy the country Yugoslavia, an obstacle to the expansion of the free market.

Professor Štetić further gave an overview of the 'Pinteresque' style in drama, from his earliest to his more recent plays, highlighting his best plays, his poetic and prose work, and his engagement in screenwriting, acting and directing. He also numbered all Pinter's previous honorary doctorates and the French Legion of Honour.

Professor Štetić concluded his speech with the statement that the proposal to award Harold Pinter the honorary degree of the University in Kragujevac is a part of FILUM's (The Faculty of Philology and Arts) commitment to artistic and humanistic values in today's pragmatic world, already expressed in the presentation of an honorary degree to the painter Vladimir Veličković.

Professor Radmila Nastic briefly explained the relevance of the metaphor of the room in Pinter's plays, the enduring political significance of



Сцена из Пинџерове драме *Ashes to Ashes*

both his early and his more recent plays, and introduced the play *Ashes to Ashes*, highlighting the last scene which the English students had prepared for the occasion. She also announced that the preparation for the Pinter ceremony had produced a lot of interest in Pinter's plays and drama in general, so that she and her assistants had decided to form an *English Language Drama Group* to continue with the dramatizations of Pinter's plays.

In the programme that followed parts of Pinter's Nobel Speech were read out, English students performed the closing scene from *Ashes to Ashes*, while music students contributed with musical performances. An exhibition of Pinter posters created by Slobodan Štetić, dean of the Faculty of Philology and Arts was held in the hall, while the screening of the performance *Trial to Harold Pinter* was going on.



Lemaz Productions presents:

TO THE MEMORY OF ZAHRA KAZEMI

Harold Pinter's

Ashes to Ashes



with
brenda bazinet
Sam Malkin

Directed & Designed by
V. Rahbari

January 2007
Toronto's MainSpace
30 Adelaide Avenue
Toronto, Ontario M5C 1A6
Tel: 416-977-4400



YOU CAN END ONCE
AND THEN YOU CAN END AGAIN.

Ashes to Ashes, Toronto, 2007.

НАУЧНИ РАДОВИ

Ljiljana Bogoeva Sedlar
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

THE 21ST CENTURY: THE AGE OF CONSENT, OR CONCERN? THE RISE OF DEMOCRATIC IMPERIALISM AND 'FALL' OF WILLIAM SHAKESPEARE ¹

This paper examines political events which have marked the opening of the 21st century and demonstrates how 'democratic imperialism', on the march in the world today, extorts cultural support for military interventions through ideological interference with education and the arts. Besides the rewriting of history, one of the most dangerous strategies used to promote it involves conversion of artists' concern into consent, either through misinterpretation of old masters or through massive promotion of our contemporaries willing to be prudent and timely, that is politically correct and supportive of the neo-imperial project.

Key words: democratic imperialism, educational reforms, William Shakespeare, Peter Sellars, Bernard Shaw, Harold Pinter, Vaclav Havel, Mario Varga Llosa, Augusto Boal

In his book *Late Victorian Holocausts*, published in 2001, Mike Davis tells the story of famines that killed between 12 and 29 million Indians. These people were, he demonstrates, murdered by British state policy. When an El Niño drought destituted the farmers of the Deccan plateau in 1876 there was a net surplus of rice and wheat in India. But the viceroy, Lord Lytton, insisted that nothing should prevent its export to England. In 1877 and 1878, at the height of the famine, grain merchants exported a record 6.4m hundredweight of wheat. As the peasants began to starve, officials

1 Рад је био објављен у Зборнику радова ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, ПОЛИТИКА, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Ниш: Филозофски факултет, 2007, стр.189-211, ISBN 978-86-7379-144-9 УДК 821.163.41-4. Прештампава се уз сагласност уредништва Зборника.

Текст представља верзију предавања одржаног новембра 2006. године у част прославе 35. годишњице оснивања Катедре за англистику у Нишу. Део података коришћен је и априла 2007. године за излагање на конференцији у Лидсу, посвећену прослави 50. годишњице Пинтеровог стваралаштва. Рад изложен на тој коференцији, *Уметници и генерали – Пинтер, Хавел и Зиџмунд Бауман*, бавио се анализом три различита става према бомбардовању Југославије 1999. године, и три различита односа према политици силе. Харолд Пинтер је прочитао овај текст и на основу њега предложио да професор Богоева-Седлар прими почасни докторат у његово име.

were ordered “to discourage relief works in every possible way”. The Anti-Charitable Contributions Act of 1877 prohibited “at the pain of imprisonment private relief donations that potentially interfered with the market fixing of grain prices”. The only relief permitted in most districts was hard labour, from which anyone in an advanced state of starvation was turned away. In the labour camps, the workers were given less food than inmates of Buchenwald. In 1877, monthly mortality in the camps equated to an annual death rate of 94%. As millions died, the imperial government launched “a militarised campaign to collect the tax arrears accumulated during the drought”. The money, which ruined those who might otherwise have survived the famine, was used by Lytton to fund his war in Afghanistan. George Manbiot, *Guardian*, December 27, 2005: ‘*How Britain Denies Its Holocausts*’ (*The Turks haven’t learned the British way of denying past atrocities. It is not illegal to discuss the millions who were killed under our empire. So why do so few people know about them?*)

(The British people) have the Shakespearean capacity to come out of their own soul and to bear for a while the soul of a foreigner. (...) From the frozen north of Canada to hot and sunny India and South Africa they are learning and teaching, always preferring rather to learn than to teach ... They respect those different souls which inhabit their great Empire. They love this mosaic. The founder of this Empire, I think, is Shakespeare. He laid the foundation, he gave the soul, yea the programme for such a big mosaic body. He, king Shakespeare. Shakespeare is the primordial creator and inspirer of the British Empire; the Cromwells, Elizabeths, Georges, Victorias, Pitts, and Gladstones – the secondary masons on the great building. (...). To possess such an Empire, to know how to rule it, how to treat it, how to make it move forward towards progress and civilization – for that is needed a special education. This education Shakespeare could give to the British nation. Father Nicholas Velimirovic, speech delivered in London in 1916, at the celebration of the tercentenary of the Great Poet of Great Britain

You have among you many a purchased slave, / Which, like your asses, and your dogs and mules, / You use in abject and in slavish parts, / Because you bought them; shall I say to you, / Let them be free, marry them to your heirs? / Why sweat they under burdens? Let their beds / Be made as soft as yours, and let their palates / Be seasoned with such viands? You will answer / ”The slaves are ours...” Shylock to the Christians in the Court of Justice, William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, Act IV, 1

On September 10, 2001, a day before the 9/11 attack on America, the *Guardian* ended its special reports on the World Conference Against Racism, in Durban South Africa², with the news that eight prostitutes murdered an Italian delegate to the UN conference - victim they claimed

2 Special report: UN conference against racism, *Guardian Unlimited*
<http://www.guardian.co.uk/unracism/0,,547811,00.html>

they only meant to rob. Much less spectacular and attention grabbing was the *Guardian* report on the political prostitution which only a day earlier, on September 9, killed the conference itself: “European intransigence forced African states to back down on virtually every demand over an apology and reparations for trans-Atlantic slavery.” Under this headline the *Guardian* recorded the shameful fact that at the very beginning of the new millennium, 2001 year after the birth of Christ, sixteen Christian countries of the European Union and America refused to allow slavery to be called a crime against humanity, refused to apologize for it (although they expressed regret), and refused to pay reparations for the exploitation of human and natural resources of their former colonies. Morally and legally Europe and the US defended the claim that they owe nothing to the people they had for centuries used as unpaid labor. On the contrary: the Durban conference legitimized the absurd state of things where Africa today owes its former white masters a debt it will never be able to repay, providing them with new opportunities to disguise their continued shameless profiteering ventures as humanitarian interventions.

The Durban conference, and the events of 9/11 which can be seen as a kind of response to it, or ‘answer’, uncovered unresolved issues that have continued to trouble the twenty first century. Even though the conference was held in Durban to honor Gandhi, whose own fight against racism and discrimination began there, and despite all the media supported effort to create the impression that imperial forms of injustice have been left behind, the conference only made it obvious that nothing of the sort has in fact happened. The events that followed confirm this. It is perhaps because of what took place in Durban in 2001 that in 2006, in preparation for the 2007 bicentenary celebration of the abolition of slavery, the Archbishop of Canterbury reopened the debate on colonialism by emphasizing the role played by the Christian churches in the spread and legitimization of slavery.³ In the nineteenth century, he reminded his listeners, the official Church of England still possessed slaves on its plantation in Barbados, and reluctantly parted with them 26 years after the abolition laws were passed. The reparation denied to Africa at Durban in 2001 was, at that time, readily given by the Government of Great Britain to the slave-owning bishops of the church of Christ.

His public appeals, regardless of what motives truly lie behind them, have not been taken up by the Queen or the other branches of govern-

3 ‘Archbishop Urges Church to Consider Slavery Reparations: The Church of England should contemplate paying reparations for its historical role in the slave trade, the Archbishop of Canterbury said today’ (<http://www.buzzle.com/articles/132020.html>)

ment.⁴ On the contrary. For quite some time now (perhaps from the 1982 Falkland war) Great Britain has openly pursued an idea of greatness that has very little to do with ethics.⁵ In 2005 Gordon Brown visited the graves of the soldiers of the Empire in Dar es Salam, Tanzania (for years a base for the African National Congress and its war against apartheid in South Africa and white colonialism elsewhere) and said that Britain must stop apologizing for its colonial past. "I have talked to many people on my visit to Africa and the days of Britain having to apologize for its colonial history are over", he claimed. "We must move forward. We should celebrate much of our past rather than apologize for it. And we should talk, and rightly so, about British values that are enduring, because they stand for some of the greatest ideas in history: tolerance, liberty, civic duty, that grew in Britain and influenced the rest of the world. Our strong traditions of fair play, of openness, of internationalism, these are great British values."⁶

Brown, a historian trained at the University of Edinburgh and a son of a minister of the Church of Scotland, was not affected by the fact that in response to the British increasingly more frequent and unabashed pitches for return to patriotism/imperialism, the president of South Africa, Thabo Mbeki, launched an aggressive assault on the British Empire's record in Africa in general, and Sir Winston Churchill's part in it in particular.⁷ Now in the role of a Prime Minister Brown will probably remain equally unaffected by the views of the leading British historians (William Dalrymple, Maria Misra)⁸ who have, in 2007, criticized him

4 BBCNEWS Tuesday, 27 March 2007: 'Protester disrupts slavery service (Human rights campaigner Toyin Agbetu said that the Queen had to say sorry for her ancestors. "The monarch and the Government and the church are all in there patting themselves on the back," he said. NATIONAL NEWS, May 31, 2007 http://www.finalcall.com/art,am/publish/printer_3556.shtml "Britain's queen helps celebrate Jamestown's murderous past," by Saeed Shabazz.

"In her remarks she did not acknowledge the injustices to millions of Africans and Native Americans; or acknowledge the role England played in our holocaust. This should be a wake up call to us that the leaders of the White world will not give us justice. We must organize."

5 Even though all of the murderous interventions in the 21st century have been sold to the public under most ethical and moral pretensions, the people's 'reading' of the events was best expressed by the slogan many protesters carried during the anti Iraq war rally: "No ethics please, we are British!"

6 Daily Mail, 15/01/05: It's time to celebrate the Empire, says Brown, by Benedict Brogan.

7 Speaking to the Sudanese assembly in Khartoum, Mbeki said that British imperialists such as Churchill traveled to South Africa and the Sudan doing terrible things wherever they went. More recently India's activists, who are pressuring Britain to apologize for forced conversion of Hindus to Christianity, quoted on the internet excerpts from Churchill's 1919 documents which reveal orders he had given for the use of poisoned gas against Kurds and Afghans. In the document Churchill criticizes subordinates who are squeamish about applying the discoveries of western science to war and speaks of the right of the more advanced nations to dispossess the 'lesser breeds'.

8 Sundayheareald, July 22, 2007: "Brown needs to 'stop glorifying the Empire', by Senay Baztas.

for continued glorification of the British Empire and for the repetition, in Iraq, of the mistakes made by Britain in India in the past. The stance he has taken is shared and supported by other former European colonial powers and reveals the true nature of the so called 'democratic imperialism' around which Europe is forging its Union, under the umbrella of its Orwellian NATO Partnership for Peace.

It has been insufficiently observed that what Gordon Brown professes sounds very much like the version of British history presented and promoted by the historian Simon Shama, author of the popular series *A History of Britain*, produced in 2000 by the BBC and The History Channel. Services rendered by Shama, as well as by the makers of the 2002 documentary *The British Empire in Colour*, are considerable, and in one sense represent a new step in the art of ideological manipulation. What was hidden in previous accounts of British history (hidden as, for example, in Michael Heneke's eponymous film, the events that took place in Paris on October 17, 1961⁹) stands in these newly produced versions of the past exposed and revealed: the task of the historian is to convince the viewers that the historical horrors they are witnessing are not really horrors but manifestations and demonstrations of 'strong traditions' of fair play, tolerance, liberty, civic duty, openness, internationalism - British values Brown wishes to celebrate. The effort is to normalize the unthinkable and interpret, somehow, the exploitation and extermination of millions of people in India, Ireland, Africa, Australia, as the march of civilization and enlightenment. This intent is evident in the comments and conclusions drawn by the presenters. It remains, however, equally

9 A text by Courtney Traub, written on March 6, 2006, can be found in the internet selection *Best of IDENTIFY 2006*. It is entitled "Grappling with ghosts: In its post-colonial era, France rethinks its identity". In it Traub recalls the incident that took place 17/10, 1961. "I was thrown into the Seine, but I escaped," says Mr. Tahar, an Algerian-born French resident in his 70s, interviewed by Traub. "The police lined us up and asked who could swim. Those who said, they could had their hands bound behind their back and were tossed over. I pretended I couldn't swim," Mr Tahar adds, without a flinch. He is accompanied by another elderly man whose eyes well up with tears. The latter won't give his name but says he, too, was there. It was on that night, with France in the midst of a brutal war to suppress then-French Algeria's independence movement, that 20,000 to 30, 0000 French Muslims and their supporters staged an unarmed protest against a discriminatory curfew in Paris. Police Chief Maurice Papon, once a Nazi collaborator who detained over 1,5000 French Jews during the World War II German occupation, deployed forces to suppress the demonstration. Nearly half a century later, France has only begun to seriously consider what many historians say really happened that night: around 200 protesters shot, beaten to death, or drowned, 200 unaccounted for, and thousands arrested or tortured." <http://inthe fray.com/html/print.php?sid=1564> With such evidence, the question whether "to go forward, as Brown and Sarkozy wish, by defending and reinforcing lies about the past, or whether to comprehend what really happened so that meaningful and all-encompassing 'reparation' can begin, is one of the key questions of our time. See also Johann Hari's text in *The Independent* 10/07/07: *Inside France's Secret War* which deals with what France is doing in Africa now.

evident that in the historical records themselves there is nothing to celebrate but much to deplore and wish to change radically.

In the ideological brotherhood of Europe the newly elected French president Nicolas Sarkozy has, like Gordon Brown, repeatedly promised the French a renewed pride in their colonial past. On Friday, 27 July 2007, Sarkozy delivered a speech in Senegal, in which he made reference to African peasants, said that colonialism was not the cause of all of Africa's problems, and denied that France had ever exploited an African country. He explained himself by saying: "The tragedy of Africa is that the African has never really entered into history ... They have never really launched themselves into the future ... The African peasant, who for thousands of years has lived according to the seasons, whose life ideal was to be in harmony with nature, only knew the eternal renewal of time ... In this imaginary world, where everything starts over and over again, there is room neither for human endeavour, nor for the idea of progress ... The problem of Africa ... is to be found here. Africa's challenge is to enter to a greater extent into history ... It is to realize that the golden age that Africa is forever recalling will not return, because it has never existed."¹⁰

Similar views were on his mind even earlier. In 2006, the ninety-three year old Aime Cesaire, renowned writer and activist from Martinique (author of a book on the Haitian revolutionary Toussaint Louverture, teacher and mentor of Frantz Fanon, dramatist who has penned his own version of Shakespeare's *The Tempest*) refused to meet Sarkozy, then the leader of the Union for a Popular Movement, because the UMP had voted for the law, passed on February 23, 2005, which requires teachers and textbooks used in French high-schools to "acknowledge and recognize in particular the positive role of the French presence abroad, especially in North Africa." In Martinique, colonized by France in the mid 17th-century, the law amounted to a justification of "the extermination of peoples, the eradication of indigenous cultures and widespread looting" that France was guilty of in many colonized lands. The law to which Cesaire objected was considered by many prominent figures an eulogy to colonialism and French actions during the Algerian War. It was finally repealed by President Jacques Chirac but Sarkozy's election to the presidency indicates that, under his sponsorship, the repealed views will have a continued life. Not, however, without continued protest.

Centre Culturel Francais in Belgrade published its September-December 2005 program with a special section entitled *L'Afrique, c'est chic!* Il-

¹⁰ In the Wikipedia article on Nicolas Sarkozy.

lustrated by a photograph of a naked African fashion model in furs¹¹ (and followed by a list of other events offered in celebration of Europe's cultural and political heritage) the caption proposed that, today, being an African in France is 'cool'. The authors of this concept must have been very disturbed when in October 2005 the street-riots all over France belied their claim and brought into the spotlight Africans who felt not cool or chic but uneducated, unemployed, neglected, desperate. The riots that broke out the next year revealed more. What the restoration of the imperial ideology implies had become a lived experience for many, and not the likes of Aime Cesaire and the underprivileged Arab immigrants only. The students of the Sorbonne and the College de France took to the streets in March of 2006 because they saw themselves, in their own words, as a Kleenex generation, as disposable and unprotected slaves in the labor market that has freed employers from any humane concerns and restored to them the right to exploit and ruin human lives for unlimited personal profit. It is to be expected that, in Sarkozy's France, after the revision of history books, Balzac and Hugo and Zola will no longer be required reading.

In the momentum which the promotion of the ideology of 'democratic imperialism' is acquiring, attempts have been made to whitewash the Belgian colonial involvement in the Congo as well, in spite the fact that, as recently as 2003, filmmaker Peter Bate directed a shocking documentary *White King, Red Rubber, Black Death*,¹² about this country's

11 The designers were probably unaware of the story of Saarljite, or Sara Baartman, the so called Hottentot Venus, who (like the model in their program brochure) wore fur over her naked body when she was displayed to the French in 1814. One of the reviewers of the documentary made about her prior to the 2002 transport of her remains from the Musee de l'Homme in Paris to South Africa, has this to say about Sara's European experiences: "It is necessary to distinguish between the English and French periods of residence of the Hottentot Venus to better understand her place in the development of scientific racism in nineteenth century Europe. In England she was a living „curiosity“ such as had been displayed since Elizabethan times, a „savage“ from one of the ends of the world, demonstrating the lowest human and perhaps the highest non-human end of the Great Chain of Being. The main public fascination was with the backward thrust of her derriere which validated and presaged the past and future female dress fashion of big rear bustles. In France, by contrast, she was dressed in furs and accompanied by a black servant, in the manner of an expensive courtesan. Her fascination was private rather than public, for an elite versed in a long-established French literary tradition of pornographic curiosity with Khoel/ „Hottentot“ female genitalia. Neil Parsons, (Review of *The Life and Times of Sara Baartman, the Hottentot Venus*,“ H-SAfrica, H-Net Reviews, December, 2001). Besides *The Life and Times of Sara Baartman* (1998) South African filmmaker Zola Maseko has also directed *The Return of Sara Baartman* (2003). Interest in Bartman's case continues to grow. The Guardian published Rachel Holmes' article on Sara Baartman (*Flesh made fantasy*) as recently as March 31, 2007.

12 *Congo: White King, Red Rubber, Black Death*, directed by Peter Bate, Belgium 2003. Shown on BBC Four on Wednesday, 4 April 2007. "The story of King Leopold II and Belgium's brutal colonization of central Africa, turning it into a vast rubber-harvesting labor camp in which millions died."

share in the colonial heritage of Europe. The film makes references to Conrad's eye-witness report of the Congo in the *Heart of Darkness* in order to confirm the veracity of what the viewers of the documentary are shown - unspeakable European 'civilizing' methods used by Leopold II to acquire and exploit a region 80 times the size of Belgium. In the spirit of the restoration of imperialism that is afoot, a discarded statue of the monarch was recently re-erected in Kinshasa. Due to public protests it stayed up only for a day, but the intention of the Ministry of Culture was to use it to encourage the people of Congo to review their attitudes toward their colonial masters and think of the good sides of colonialism.¹³

The synchronized pan-European efforts to rehabilitate the past (meaning imperialism, Europe's single ambition and enduring paradigm) have been criticized and resisted, when perceived. Several years ago the Berkeley based cultural journal *Bad Subjects* ridiculed Stanley Kurtz, research fellow at the Hoover Institute at Stanford, partly for his Conradian name and mostly for his article "*Democratic Imperialism: A Blueprint*". The *Bad Subjects* reviewer saw Kurtz's text, which appeared in the April 2003 issue of *Policy Studies*, as one of the more egregious examples of the emergent wave of unapologetic defenses of colonialism and imperialism. "One might have thought," writes Joe Lockard "after over a century of explicit anti-colonial literature, mass political movements throughout former Euro-American colonies, anti-colonial conflicts involving tens of millions dead, and the resounding triumph of anti-colonialism, that such nonsense would remain confined to a lunatic fringe incapable of the articulateness that Kurtz, Niall Ferguson and Daniel Kruger on the British side of the Atlantic, and other advocates of neo-imperialism can bring to bear. In the immediate aftermath of the Iraq invasion, however, an expanding class of right-wing US intellectuals is in the midst of servicing political needs to rationalize the establishment and maintenance of local rulers who putatively share those much over-estimated beliefs called 'Western values.'¹⁴

The wave of apologists has, unfortunately, continued to rise, and the class of intellectuals (and 'artists'), servicing political needs and providing rationalizations, has continued to expand. *Cambridge Schol-*

13 BBC News, Friday, 4 February 2005: *DR Congo's Leopold statue removed*. Among other things the report states: "Congoese Culture Minister Christophe Muzunga said he had personally made the decision to reinstate the statue, arguing people should see the positive aspects of the king as well as the negative."

14 Joe Lockard, *Iraq's New English Studies*, *Bad Subjects*, Sunday May 11, 2003.

Lockard writes: "The currency of the phrase 'imperialism,' which had once been the province of either history texts or marginal elements of the Left, recently has been revived and revitalized by right-wing Anglo-American intellectuals with close access to political power."

ars Publishing lists January 1, 2004 as the publication date of another book on *Democratic Imperialism*. The volume with this title (edited by Filip Spagnoli who in 2002 earned his PhD in political philosophy from the University of Brussels in Belgium) promises to enlighten the readers on how to universalize democracy and human rights by explaining which actions and which instruments are to be considered permissible in the execution of the noble democratic imperial project. In 2005, a year after Spagnoli, one more author, Avery Plow, presented at the annual meeting of the American Political Science Association a paper entitled *Democratic Imperialism: The Emerging Paradigm of U.S. Foreign Policy*. Besides describing the main features of democratic imperialism, and demonstrating how it can be defended within the context of international law, the paper in particular shows how democratic imperialism coheres well with the idea of 'conditional sovereignty' (suspension of the rights of sovereignty and justification of interventions) which is gaining prominence¹⁵.

Some comfort may be derived from the fact that in 2007 Christopher Bickerton, Philip Cunliffe and Alexander Gourevitch edited *Politics Without Sovereignty: A Critique of Contemporary International Relations*¹⁶, as well as from the fact that in July of 2005, in spite of all the neo-colonial and neo-imperialist propaganda, Melvyn Bragg had to announce that over one million listeners of his BBC Radio 4 program voted Marx the greatest philosopher of all time. But, it has to be kept in mind that the 21st century has just begun and that in the course of its first five years two countries have been invaded and are in the process of being destroyed, and many more stand threatened with the same fate. With such a record it is obvious that the situation calls not for our consent, but for our deepest concern. The resistance to the great neo-imperial project must be much greater than it currently is. A powerful 'manifesto' for this struggle was delivered by the Indian writer Arundhati Roy in her CESR sponsored lecture on Imperial Democracy, given in Harlem, on May 13, 2003, at the Riverside Church where in the past Nelson Mandela had spoken, and where Martin Luther King Jr. first protested the Vietnam War¹⁷. Roy's 'historical sense', which made it imperative for her to invest her individual talent into this critical tradition, came from her strenuous examination of the British imperial presence in India. For many others,

15 http://www.allacademic.com/meta/p39782_index.html

16 Bickerton, J./ Cunliffe, P./ Gourevitch, A. (eds.) (2007): *Politics Without Sovereignty: A Critique of Contemporary International Relations*. London: University College London Press.

17 Roy's speech, whose full title is *Instant-Mix Imperial Democracy, Buy One, Get One Free*, was broadcast on live radio in five major U.S. cities, and is available on many internet sites: Znet, Third World Traveler, or OutlookIndia.com Magazine, the issue of May 26, 2003.

artists and 'laymen' alike, similar awakening of the historical sense was triggered by Shakespeare, by the critical examinations of history found in his plays. Rightly cherished for so many reasons, Shakespeare has endured, worldwide, because he continues to be such an enduring sources of critical insight into the true nature of Western values and the history they still generate.

Are we to be the dunces of the Western world, brain-dead, dumbed down, easy to control?

In 2001, in another infamous beginning of the 21st century, the Qualifications and Curriculum Authority, British government's adviser on education, proposed changes to the syllabuses in UK schools which meant that "English students would learn about media studies and writing on the internet, but would not have to study Shakespeare"¹⁸ The draft proposals horrified many UK teachers who could not imagine that Shakespeare may be taken off the English syllabus to be replaced by internet studies. Even when these proposals to re-shape English studies were withdrawn (like Sarkozy's law-enforced revisions of French history) the fact that such reforms had even been considered was widely seen as cause for concern. Are Britons to become the dunces of the western world? was the question asked by the Daily Telegraph in its comment on the QCA intention to have Chaucer, Shakespeare and Joyce dropped from the required reading lists.

All those whose protest was recorded in the BBC report and elsewhere, in their defense of the importance of literature in modern education, said the obvious: a college professor from Reading observed that the government is very aware of what employers want, but that education without literature would mean that key cultural elements of Britain would be lost. For professor Park Honan, there are, in Shakespeare, insights and benefits of 5000 other writers, which is why Honan considers him to be the best antidote to the dumbing-down going on almost everywhere in society today. Poet Craig Raine insisted that those people who want to make English 'user-friendly' and replace it with the study of beer mats, bus tickets, and neighbors (at the expense of literature) must admit that Shakespeare is manifestly richer than soap operas. Deploring the QCA's proposal J. G. Ballard recognized in their strategy "the sort of Charles Saatchi approach to education, a sort of popularizing of everything. It will create a vacant, trend-hunting society. Maybe that is what

¹⁸ BBC NEWS, Tuesday, 8 February 2001 (Non-Shakespeare English move denied).

the government want? A nation of brain-dead, dumbed down people who are easy to control. Studying Shakespeare teaches you to examine language word by word.... If you study it when you are young it stays with you and enriches your life forever. Without any doubt he is the greatest writer in the English language.”¹⁹

In pondering over the QCA move many have asked the same crucial question: what does the government want? Trying to find an answer novelist, critic, and journalist Philip Hensher observes: “Even if you aren’t given to conspiracy theories, it is hard to suppress the thought that the Qualifications and Curriculum Authority, the government’s advisory board on state education, is pursuing a long term class war of devilish ingenuity. Let’s not educate them; let’s keep them ignorant; let’s discourage them from ever reading a book; and we, the leisured rich, will face a future of lolling in our red velvet dressing-gowns, fed Turkish Delight by a whole generation of illiterate, epsilon-minus semi-morons.” What astonishes Hensher even more is the fact that the wonderful comprehensive education he received as a child was supplied by a council lead by the same man, David Blunkett, who now, he says, “presides over an unutterably degraded system.”²⁰

Equally strong words are used by Sir Frank Kermode (Britain’s foremost literary critic and one of the most distinguished Shakespeareans of his age, now in his ninth decade) who thinks that Universities are being driven by madmen, and education, in general, run by lunatics. He remembers that in the 1950s the study of English had powerful ethical implications, powerful social implications, which are now gone. That is what, in his view, makes the fading of the importance of literature (once regarded not just as important, but the most valuable intellectual and moral activity a civilized man or a woman could pursue) a matter of profound concern. He remembers towering figures such as FR Leavis, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Northrop Frye, under whose scholarship the loss of ethical and social relevance of literature could never happen. But such figures are gone, replaced, Kermode says, by some very good scholarship and “an immense amount of rubbish.”²¹

Kermode’s and Hensher’s observations can be taken a step farther, and the planned ‘fall’ of Shakespeare from the secondary school curriculums connected with the rise of democratic imperialism. As T. S. Eliot accurately perceived, Shakespeare (like Marx, we may add) had a

19 Shakespeare, February 2001, http://nomuzak.co.uk/evidence_1..html

20 Hensher, Philip, *The Spectator*, *What do they know of English*, http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200102/ai_n8948159/print

21 The Ideas interview: Frank Kermode, *The Guardian*, Tuesday August 29, 2005.

remarkable historical sense which is why he had problems turning European political practices, disguised today behind the word democracy, into celebrations. The tradition that Brown applauds, Shakespeare criticizes: the slave-owning Greek 'democrats', the equally slave-owning aspirants to democracy in Rome, the Elizabethans whose queen (as the disruptor of this year's celebration of the abolition of slavery reminded the British) was eager to send ships to Africa to look for the profitable human cargo, the early-modern Christian Venetians (good because they were financially 'sufficient') whose claims to moral authority Shylock undermines by reminding them of their 'many purchased slaves'. He would have probably viewed with the same disgust the slave owning Thomas Jefferson, and Bush and Blaire who brought 'freedom and democracy' to Afghanistan and Iraq in the traditional European way – over the dead bodies of more than million innocent civilians. In King John Shakespeare does not mention the Magna Carta because it must have been clear to him that it had less to do with real democracy and more with traditional European hypocrisy.²²

Shakespeare was appalled by the crimes committed in history, by the never ending story of what Europe's privileged elites allowed themselves to do to the people they were in the position to exploit and despise. Indeed, this (and not imperialism) is the kind of education Shakespeare could give to the British nation - critical understanding and moral and emotional intelligence with which to move forward, not by consenting to what Blaire or Gordon Brown wish to do, but by dissenting and breaking free from the arrogance, ignorance, injustice and deceit which the mighty so commonly practiced throughout history. A nation truly brought up on Shakespeare would not have had to wait for the Archbishop of Canterbury to remind them, in 2007, of the inhumanity of slavery and the shameful role the church had played in its spread and legitimization. But, if imperialism is to be 'normalized' and practiced again (with the word 'democratic' attached, to make it more palatable) critics whose works might lead people to recognize the true nature of the processes they are engulfed by, have to be eliminated. Shakespeare

²² In Michael Ondaatje's novel *The English Patient* (1992), in a scene cut from the very popular Hollywood movie, the Seek sapper Kip has this to say to 'the English patient' when he hears that a nuclear bomb has been dropped on Hiroshima: "My brother told me. Never turn your back on Europe. The deal makers. The contract makers. The map drawers. Never trust Europeans, he said. Never shake hands with them. But we, oh, we were easily impressed by speeches and medals and your ceremonies." When he is told that the man is perhaps not English he responds: "American, French, I don't care. When you start bombing the brown races of the world, you're an Englishman. You had King Leopold of Belgium and now you have fucking Harry Truman of the USA. You all learned it from the English." Ondaatje, M. (1993): Toronto: Vintage Books. Pp. 284-286.

included, since those affected (or infected) with his approach to history tend to develop heretical, politically incorrect interpretations of historical events, and breed trouble.

One such 'subversive', American theatre director Peter Sellars, who studied both Shakespeare and his own time carefully, cast a black actor in the role of Shylock in the performance of *The Merchant of Venice* he staged after the 1992 Los Angeles riots. He did so because he wished to highlight what he understood to be the historical bond between these two groups of discriminated and despised victims. Speaking before an Australian audience in 1999, and thinking about our future in the new millennium, the Bardolatrous Sellars said: "The question is how can we now put back at the centre of our artistic practice what has formed the power of artistic practice through history but has been missing hugely in the last generation, which is very simply social justice. You have without social justice no Sophocles, no Shakespeare, no Maurier - these are the people who put the issue of social justice at the centre not at that margin. Shakespeare called his theatre the globe, not the corner. Shakespeare was about thinking globally, about finding your place in the world creatively".²³ It is on the last word that the emphasis must fall. The imperial tradition does not have much to say about finding your way in the world creatively. Bush and Blair claim that they invade sovereign countries because justice is at the centre of their concern; yet, in the pursuit of justice in Iraq, for example, they managed to destroy more innocent civilians than the 'killer' they came to 'liberate' the Iraqi people from. The 'kings' in Europe continue to grow old without becoming wise, in spite the fact that Shakespeare's *Lear* must have been on their reading lists at some point in their student life.

This may be so because Shakespeare, like the *Bible*, can be read and interpreted in many different ways, with different but equally serious outcomes and consequences. When in his preface to *The Dark Lady of the Sonnets*,²⁴ Bernard Shaw defends Shakespeare from certain claims made about him by his friend Richard Harris (for instance that Shakespeare was a sycophant and an enemy of democracy) he reminds the public that "whoever will read *Lear* and *Measure for Measure* will find stamped on his mind such an appalled sense of the danger of dressing man in a little brief authority, such a merciless stripping of the purple from the 'poor, bare, forked animal' that calls itself a king and fancies

²³ Wikipedia article on Peter Sellars.

Transcript of ABC Speech *Cultural Activism in the New Century*, August 19, 1999.

²⁴ Shaw, B. (1910): *The Dark Lady of the Sonnets*. The EServer Drama Collection on the net, 15-18.

itself a god, that one wonders what was the real nature of the mysterious restraint that kept 'Eliza and our James' from teaching Shakespear to be civil to crowned heads." Think of all that, Shaw insists, and think how Shakespeare was never forgiven for belittling Caesar, and then "believe, if you can, that Shakespear was one of them that 'crook the pregnant hinges of the knee where thrift may follow fawning.' Think of Rosencrantz, Guildenstern, Osric, the fop who annoyed Hotspur, and a dozen passages concerning such people! If such evidence can prove anything ... Shakespear loathed courtiers." Shakespeare saw the world, Shaw was happy to say, "if not exactly as Ibsen did (for it was not quite the same world), at least with much of Ibsen's power of penetrating its illusions and idolatries, and with all Swift's horror of its cruelty and uncleanness". In the final movement of his preface Shaw's analysis of Shakespeare turns into a definition of the task which is of paramount importance for the artist to perform: "It was not possible for a man of his powers" says Shaw, "to observe the political and moral conduct of his contemporaries without perceiving that they were incapable of dealing with the problems raised by their own civilization, and that their attempts to carry out the codes of law and to practise the religions offered to them by great prophets and law-givers were and still are so foolish that we now call for The Superman, virtually a new species, to rescue the world from mismanagement."

It was not possible for the British Nobel Laureate Harold Pinter to observe the political and moral conduct of his contemporaries, either, without perceiving how incapable of dealing with the problems raised by their own civilization they are. His life and work demonstrate what a true, and not merely formal, Shakespearean education can empower a man to do.²⁵ When better off boys got drunk in pubs and cafes, Pinter and his friends spent evenings walking, wrapped in discussions, intoxicated with literature, with the language of Shakespeare and Marlow and other great masters of English. As an actor in Anew McMaster's company, he played in Shakespeare's plays every night for a number of years. When he ultimately came to write, he was a fully fledged Shakespearean, not as an imitator or follower but as curious, perceptive and concerned student of life, and champion of imagination, compassion and justice. Shakespeare's historical sense helped him sharpen his own. It made him question the acts of those who claim to have 'moral authority' but only use their fist, and read, in the events of the twentieth and the twenty-first

²⁵ Harold Pinter's book *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, begins with "A Note on Shakespeare" written in 1950.

century, a very different story from the one that Blair and Brown wish to make official.

Pinter used his Nobel Prize Lecture in 2005 to voice his concern and to repeat, this time for the audience the Nobel honor made available to him, views he had expressed for decades, perhaps since 1973, when on 9/11 in Chile, close to 20,000 people were killed in a CIA coup. In the Lecture Pinter documented his criticism carefully and asked, over the evidence he had presented, the question Shakespeare asked in every play he had written: “What has happened to our moral sensibility? Did we ever have any? What do these words mean? Do they refer to a term very rarely employed these days - conscience?” He closed his address with this definition of his stance: “I believe that despite the enormous odds which exist, unflinching, unswerving, fierce intellectual determination, as citizens, to define the *real* truth of our lives and our societies is a crucial obligation which devolves upon us all. It is in fact mandatory. If such a determination is not embodied in our political vision we have no hope of restoring what is so nearly lost to us - the dignity of man.”²⁶

In his updated biography of Pinter Michael Billington writes that Pinter’s Nobel Prize Lecture was totally ignored by the BBC. “You would have thought” he says “that a living British dramatist’s views on his art and global politics might have been of passing interest to a public service broadcaster. There was, however, no reference to the speech on any of BBC TV’s new bulletins. Instead, as Pinter points out, *Newsnight* carried an item on how much President Bush loves dogs and how much dogs love him (lapdogs, presumably).”²⁷ A note sent to Pinter by the Mexican writer Carlos Fuentes explained and countered this neglect: Fuentes thanked Pinter for endorsing ‘the truth of the lie of art with a searing clarity that damns for ever the lies we are served as truth in politics.’²⁸

One text, in which Pinter “damns the lies we are served as truth in politics”, must have been especially annoying to the Anglo-American governments who had, in the last decades of the twentieth century, openly cast themselves in the role of the Superman Shaw had called for “to rescue the world from mismanagement.” When this ‘casting’ was ecstatically supported by the mainstream media, Pinter addressed the matter in a broadcast aired on Channel 4 on May 31, 1990. *Oh, Superman*²⁹ was his answer to *The Economist*, a magazine with worldwide circulation, which had in February 1990, published a leader entitled “Yes, You are

26 <http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/index.html>

27 Billington, M. (2007): *Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 424.

28 *Ibid.*, 425.

29 “Oh, Superman”, *Various Voices*, 190-200.

the Superpower". *The Economist's* enthusiastic endorsement of the USA readiness to use military interventions to 'help' other countries make the world a safer, richer place" ended with the following paragraph which triggered Pinter's response: "A modern Superpower must be a place that lesser fry admire, even envy. The past twelve months have seen the triumph of Western ideals, of democracy and market capitalism. One of the main reasons for that triumph was that in the post-war decades, America lived up to its ideals while Marxist beliefs turned to venal reality. America at home has to stay a land of opportunity and openness to better ensure that the rest of the world keeps going that way. Over to you, Superman." Pinter's first reaction was to ask what the 40 million Americans who live on or under the poverty line would have to say about this praise. His comment, however, had a much more serious target, *The Economist's* claim that it was America's duty to ensure that the rest of the world keeps going its way.

Pinter had just visited Czechoslovakia and the warning in his broadcast was primarily addressed to Eastern European countries, recently freed from oppression and eager to do what *The Economist* advised - embrace the American way. To clarify what that way actually meant, Pinter pointed out to some commonly overlooked facts: that the powers generously assisting 'liberations' in Eastern Europe were the same powers enslaving and exploiting South America, afflicting it, for decades, with coups, US supported dictators, death-squads, occupations, embargos. When certain intellectuals, worldwide, rushed to acquire fame for exclaiming "Let Poland be Poland", others, like Pinter today, insisted - "let Salvador be Salvador," as well.³⁰ Such breadth of vision and depth of historical insight were not welcomed, and in some cases those who promoted them were punished by death, like Martin Luther King who crossed the forbidden line when he figured out the connection between the treatment of black Americans in the USA and the American invasion and destruction of Vietnam³¹. In *Oh Superman* Pinter's comparative

30 *The Nation*, February 27, 1982 issue, "Communism and the Left" by various contributors (report on the evening of February 6 at Town Hall in New York, organized in support for Solidarity in Poland). <http://www.thenation.com/docprint.mhtml?i=19820227&s=sontag>

31 The text of the speech, given on April 4, 1967, exactly one year before Martin Luther King was assassinated, is linked to the Wikipedia article on King. The audio recording of the speech was put on the net by an enthusiast who had this to say: "I looked around the web and couldn't find audio of what is in my opinion King's best, most powerful, most beautiful, and most pertinent speech, "Why I Oppose the War In Vietnam." So here it is, in MP3 and complete, enjoy. It is a discussion of America's motives for involvement in Vietnam and a little bit about our hushed history, amazing how little has changed, the speech could have been made yesterday. In 1964, the year Dr. King won the Nobel Peace Prize, Time Magazine called him man of the year, but they called this speech "a demagogic slander that sounded like a script of Radio Hanoi." <http://wrybread.com/music/vietnam/index.shtml>

study embraced Czechoslovakia and Nicaragua, without going in depth into hells paved with American best intentions in other parts of South America or the rest of the world. However, in his book *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, which covers more than five decades of activism, we can read with what concern and commitment he continued to follow, and protest, the fate of El Salvador, Cuba, Yugoslavia, Afghanistan, Iraq.³²

Illustration number 27 in Michael Billington's biography of Harold Pinter shows a photograph of Pinter and Vaclav Havel, taken in Prague in 1988, a year before the Velvet Revolution. Placed on the same page is Pinter with another writer/activist, the Nicaraguan poet-priest Ernesto Cardenal, photographed at the launch of the Arts for Nicaragua Fund at the Royal Court in 1987. Havel became famous when, with the support of the Catholic Church and all the Western European States and America, he led the revolution that freed Czechoslovakia from Russian influence, and socialism. Cardenal became 'famous' when, against the wishes of the Catholic Church, he participated in the Nicaraguan people's effort to free themselves from the influence of America, and establish socialism. His image, kneeling before Pope Paul II who is scolding him, made news worldwide. The Polish Pope (who had no objection to members of his Church who had collaborated with the Nazis, many of whom he, indeed, elevated to sainthood) took the time and trouble, during his visit to South America, to meet with Cardenal³³ and chastise him for his Marxist Liberation Theology and other activism on behalf of the Nicaraguan people. Cardenal could have been killed (like the Salvadorian meddlesome priest, Archbishop Oscar Romero, murdered, like Becket, 'in the Cathedral', but not canonized). He was not, and since he was not, other disciplinary measures had to be taken.

Today, looking at the two photographs on the same page in Pinter's biography makes one realize many things about the 21st century. Most of all how well perceived, on Pinter's part, was the danger of partial sight and limited concern. Vaclav Havel, on the photograph with Pinter in the eighties, was Czechoslovakia's chief dissident and symbol of Czech discontent. In the nineties, the same man gave the American govern-

32 Pinter's 2001 University of Florence Speech (his response to the NATO bombing of Serbia) appears on pp. 238-240 in *Various Voices*. He had delivered a similar speech in Greece the year before, in 2000. While the attack on Yugoslavia was in full blast, on May 4, 1999 BBC 2 aired Pinter's *Counterblast*, his powerfully presented case against the NATO bombing of Serbia.

33 See, for example, the page on Ernesto Cardenal on the New York State Writers Institute site <http://www.albany.edu/writers-inst/olv3n1.html>, or his article in the October 29, 2006 issue of *South Florida Sun-Sentinel* entitled "The Vatican goes to bed with the CIA". <http://www.walterlippmann.com/docs990.html>

ment 'soul's joy and content absolute' by becoming the major manufacturer of consent for US military interventions and 'liberations', and all other aspect of US foreign policy. The attack on Yugoslavia in 1999, the subsequent attacks on Afghanistan and Iraq ('freedoms' brought to the respective people with fire bombs, phosphorus bombs, cluster bombs, depleted uranium bombs, and who knows what else) all received Havel's enthusiastic support. As a President of his country he was eager always to be the first to offer the NATO generals his country's men and resources. Under leaders like him, newly liberated Eastern European states, speedily made members of the European Union, easily consented to providing secret prisons for the unrepentant and uncompliant 'enemies' of America. What the people think of these developments can occasionally be seen, as in the film *Czech Dream* (a documentary released in 2004, targeting the American Dream and the American Way which the Czech's are expected to imitate and follow), or in the street protests against the installation of US military bases on Czech soil. The people demand a referendum, while the man who brought them democracy, Vaclav Havel, insists that such a serious question is not for the people, but for the 'experts', to decide.

In 2002, before his presidency was over, Havel talked openly of inviting Madeleine Albright (who is Czech by origin) to replace him as the head of the Czech Republic. He seemed not to be concerned that the proposal was to be made to a woman who had publicly declared, in 1996, that 500,000 Iraqi children who died from the US imposed embargo (later in the 21st century more would die in the war) represented, for America, the use of justified means for the achievement of a desired goal. Other numerous trips to the US took place whenever outside support was required for new developments in America's war on terrorism, or when new medals were to be pinned on his deserving chest. In 1991 he won the National Endowment for Democracy Award, in 1997 the Fulbright Association Prize, in 2003 the Presidential Medal of Freedom, to mention just a few. It is interesting that in 2000, nine years after Havel, The National Endowment for Democracy awarded its prize to Natasa Kandic, putting her where she belongs, together with the likes of Richard Holbooke, Wesley Clark and other military and diplomatic 'heroes' who had done so much to 'bring democracy' to Serbia in 1999. Some comfort can be found in the fact that in the same year, 1999, John Keane, the editor of Havel's *The Power of the Powerless: Citizens Against the State In Central-Eastern Europe*, summed up Havel's life and political activism in a biography entitled *Vaclav Havel: A Political Tragedy in Six Acts*.³⁴

34 Keane, J. (1999): *Vaclav Havel: A Political Tragedy in Six Acts*. New York: Basic Books.

In the case of Vaclav Havel and Harold Pinter, what appeared to be a shared idea of freedom in the 80s, eventually turned into an unbridgeable divide. But divergent conceptions of freedom and democracy appeared not in their case only. Europe is divided over Peter Handke, and South America, more famously, over the split between Mario Vargas Llosa and Gabriel Garcia Marquez. Like Havel (and for the same political services rendered in a different geographic region) Llosa received the American Presidential Medal of Freedom in 1994. In 2006, in the presence of Dick Cheney, the Irving Kristol Prize was awarded to him by the American Enterprise Institute, the same organization where, on February 23, 2003 President Bush elaborated publicly his vision of “Democratic Imperialism.”³⁵ The connections run deep: Kristol the father gives prizes, William, the son, heads the Project for the New American Century. Llosa became their man in 1987, when the Peruvian government attempted to nationalize the banking system and he, in response, decided to fight for the rights and freedoms of banks, corporations, and all other players committed to the free market enterprise.

As in the case of the Kristols, the stance has become ‘traditional’ for the Llosa family as well. In a recent address, and in numerous articles, Mario Vargas Llosa’s son Alvaro, (Washington D.C. based free-market enthusiast, nominated by the World Economic Forum, in Davos, the Young Global Leader of 2007), called people involved in socialist revolutions and other non-American experiments in South America – idiots.³⁶ Like Sarkozy, the Llosas and the Kristols believe that anyone who chooses not to “enter into history” by supporting the western imperial idea of progress is a defective human being whose democratic right to choose and decide should be denied. Tables, of course, can be turned. Those who have read Dostoyevsky’s novel know that choosing to be an Idiot may not be such a bad thing, and those who know Shakespeare, know that many of his characters come to life only when, in their ‘madness’, they drop out of ‘history’ and, in some alternative mental and moral space, recover the sanity which the ‘sane’ and ‘successful’ have lost. When Macbeth “launches himself into the future” (becomes, in Nietzsche’s phrase, ‘timely’, and ‘to beguile the time’ begins to look like the time) his life turns into a tale told by an idiot, full of sound and fury signifying nothing. It must have been quite a blow to the Llosas when on September 11,

35 See the transcript of President Bush’s Speech to American Enterprise Institute on <http://www.alfredliienthal.com/bushataet.htm>. Also relevant is the article by Omar G. Encarnacion, “The Follies of Democratic Imperialism”, published in the World Policy Journal in the Spring of 2005.

36 See, for example, Alvaro Vargas Llosa’s article “Return of the Idiot” published on Tuesday, July 17, 2007, by the Nanada.com network.

2006, the 14th summit of non-aligned nations was held in Havana, and 116 states, representing two-thirds of the world's population, attended.

In 2001, about the infatuation with democratic imperialism (or globalization) of Havel and Llosas and their likes, the Brazilian theatrical genius and 'idiot' Augusto Boal had this to say, in the closing chapter of his Shakespearean autobiography entitled *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*:

"In the great theatre of world politics, the great lie is proclaimed by the great fat ravenous one: inevitable globalization. Those who govern say: it is already inevitable, best adapt ourselves to it. International finance carries out an inhuman Pythagorean operation. Pythagoras allowed us to think without the burden of objects. He created an abstraction: the number. The global economists are carrying out a Pythagorean revolution the other way around: they reify the number which thus becomes autonomous. For them, the number exists, the human being no necessarily. It is our duty to shout in the ears of our governors that all economic decisions are, first and foremost, ethical decisions! For an understanding of ethical behavior, numbers are not enough – words are necessary too: humanism, justice, democracy – there are words! ...Global economists divide humanity into three groups. The first controls the market – a God adored above all things and beings! The second is humanity inserted into the deified markets, producing or consuming. The third, discardable humanity. This last exists not only in Bangladesh, Rwanda, Eritrea and Ethiopia – where tractors shovel corpses into common graves – it even exists within rich countries. In the United States – and these are their own economic data, not mine – 20 per cent of the population lives below the poverty line: the wretched. Of course, most of the wretched are Latino or black. Profit is the post-Berlin God. On the fall of the Wall, nicknamed the Wall of Shame, other walls were erected, with no shame. Around the rich mansions: out with poor and starving, out, out! – and at the frontiers of rich countries: out with the foreigners, out, out! Profit, not human beings, is what determines the relationship between countries, encumbered with walls of shame. Profit, not love, determines human relations. They say it is inevitable. A Lie! There are people who do not feel repugnance for human solidarity, in contrast to the great fat famished one. ...Inevitable? Not true! Even if it were, nothing would justify us giving in to it".³⁷

The Belgrade National Theatre did not invite Augusto Boal, or someone like him, to convey to the national audience, in dramatic terms, his perception of life and his views on the current political situation in the world. The same theatre that in 2006 canceled a play by Peter Handke, invited in 2007 the Czech film maker Jiri Menzel to be its guest direc-

³⁷ Boal, A. (2000): *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*. London: Routledge.

tor and stage a play. Menzel, who has probably consented to the Czech liberation presided over by Vaclav Havel, and whose task is now to complete the Revolution and 'liberate' the arts from the concerns Peter Sellers identified as central, in an interview published in the JAT magazine in the spring of 2007, derided the theatre of ideas, poured scorn on committed art and very proudly announced that he was going to direct *The Merry Wives of Windsor* because it was *the only* play by Shakespeare that had no historical context, and no historical references. If Shakespeare has not been dropped from the curriculums yet, there are many other ways he can be made to 'fall'. One is when Falstaff, hiding in the dirty linen of the merry wives of Windsor, is perceived as a Shakespeare play most likely to attract the attention (and reinforce the habits) of audiences daily fed on the latest sex scandals of celebrities, clerics and politicians and other unwholesome confectionary produced out of cheep emotions. Consent, or concern is a question that needs to be debated in this country urgently (and not only because of what Nikolaj Velimirovic had to say about Shakespeare and imperialism). Dunces brought up on revised history books, with no experience of Shakespeare and no access to other opportunities to develop adequate historical insight, are indeed easier to control. By coercion or seduction, they are to be produced. The Project for the New American Century depends on it. The survival of the planet, however, depends on something else – on our historical sense, on the great poetical/political histories of mankind that help us achieve it. Vyasa, the poet-creator of *Mahabharata*, says he composed his great epic because the Earth demands it. In writing his plays, Shakespeare must have felt the same.³⁸

References

- Billington, M. (2007): *Harold Pinter*. London: Faber
- Boal, A. (2000): *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*. London: Routledge.
- Brook, P. (1989): *The Mahabharata*, film version of the great epic
- Keane, J. (1999): *Vaclav Havel: A Political Tragedy in Six Acts*. New York: Basic Books.
- Pinter, H. (2005): *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*. London: Faber.

³⁸ The reference is to Peter Brook's and Jean Claude Carriere's dramatization of the *Mahabharata*, on which they worked for over a decade. In 1989 a film version of this 1985 performance was made.

Shaw, B. (1910): *The Dark Lady of the Sonnets*. The EServer Drama Collection
Шо, Џ. Б. (1964): *Лица и Наличја: Преглoвори Драмама*. Београд: Култура
Velimirovic, N. (1916): *Shakespeare – The Pananthropos*

Љиљана Богоева Седлар

21. ВЕК: ДОБА ОДОБРАВАЊА, ИЛИ ИНТЕРЕСА? УСПОН ДЕМОКРАТСКОГ ИМПЕРИЈАЛИЗМА И „ПАД“ ВИЛИЈАМА ШЕКСПИРА

Резиме

Рад даје културолошки преглед и критичку анализу првих година двадесет првог века из перспективе неколико догађаја који су почетак тог века обележили. Поред Конференције о расизму и расној дискриминацији која се почетком септембра 2001. завршила у Дурбану, у Јужној Африци, и догађаја везаних за сам 9/11 у Америци, рад посебан значај придаје забрињавајућим појавама у култури и образовању. Реч је о изгласавању, а потом повлачењу закона који налаже да уџбеници из историје у Француској морају о француској колонијалној поршлости говорити у позитивном светлу; о предлагању, и повлачењу предлога, да се у енглеским школама из наставе избаци Шекспир и свеколика класична књижевност, да би деца имала времена да анализирају савремене новинске текстове и телевизијски програм, и да уче језик компјутера; о додели Нобелове награде драмском писцу и активисти Харолду Пинтеру; о наградама које америчка влада додељује политичким истомишљницима и апологетама, уметницима као што су Вацлав Хавел и Марио Варгас Љоса; о политички и војно отвореним и бруталним притисцима да се произведе сагласност за ратове којима се успоставља такозвани демократски империјализам, о конституисању уметности која на разне начине подржава и опслужује идеолошке потребе поменутог неоимперијалног пројекта, али и о уметности која остаје свест, савест, и енергија који омогућавају да се социјална правда, човекољубље и права демократија никад не забораве и не затру.

Александар Петровић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ РАЗБИО ОГЛЕДАЛО (ИСТИНА И КУЛТУРА)

У раду се разматра теорија истине Харолда Пинтера и указује на неке њене практичне последице за британску и српску културу.

Кључне речи: Харолд Пинтер, Платон, истина, британска култура, српска култура, морални аргументи

*Они ће се држати истине ако од
штога имају корист.*

Б. Вонгар

Прва драма коју је написао Харолд Пинтер, *The Birthday Party*, ставила је седам дана пре него што је скинута са репертоара. Критичари су је дочекали хорским презиром, јер им је била „мрачна“ и „превише симболична“. Али зато нису имали на шта да се жале када је при крају списатељске каријере, у последњим реченицама говора који је одржао примајући Нобелову награду, Харолд Пинтер неувијено саопштио у чему је задатак писца. „Када погледате у огледало, помислимо да је слика коју видимо тачна. Али, померимо ли се и за милиметар, слика се мења. Заправо гледамо у бескрајни низ одраза. Понекад, међутим, писац мора да разбије огледао – јер с ону страну огледала истина зуре у нас.“

Разбијање огледала је мисија писца, јер то је једини начин да себе избави из амбиса утварних привиђања. Али можемо ли ми погледати истини у очи? Није ли она „мрачна“ и „превише симболична“ чега су се одмах прибојали ревносни критичари? Није ли истина бездан без краја, тачка без повратка, непоновљива, суштински несхватљива, и могло би се рећи некоректна? Критичари који не желе да се макну ни за милиметар, да истина не би зурала у њих, чувају огледало желећи да убеди да су одрази у њему вернији и важнији од живота. Отуда и немају смисао за истину, већ за опсесију одраза, игру са сопственом сенком. Лаж је увек критички уподобљена, бескрајно прилагодљива и спремна на све. Према ис-

тини се увек треба критички односити, сматрају, јер политички је некоректно устврдити премоћ истине над лажима. О томе пише још Платон у седмој књизи *Државе* описујући заточенике пећине опсењене игром сенки по зиду. Пише наравно узалудно, то и сам зна, јер пећински људи управо усавршавање одраза сматрају једином истином вредном пажње. Зар није Хегел писао да је осуда и погубљење Сократа израз највише моралности коју држава може да досегне?

Кад смо већ код Сократа, да се присетимо ове прве лекције европске историје. Тај човек је покушавао да подучава етику у збуњеном и збрканом свету у коме су се просветитељи, тада су се звали софисти, досетили да човек тако гордо звучи и да никакве границе пред њим не постоје. Сократ је ипак хтео да се запита постоје ли границе живота и слободе? Шта је праведно? Да ли је то оно што користи јачем? Да ли је лаж граница истине? Да ли су државни богови приватна фантазија? Може ли опште добро бити приватизовано?

Та питања су добра, али нису ни данас политички коректна. Она су у ствари некоректна током целе европске историје. И атински грађани и они који су после њих наставили да осуђују Сократа створили су европску историју идеја чији је главни посао, осим неколико изузетака, био егзорцизам Сократа и Платона под различитим историјским изговорима.

Чак и велики Данте, који се борио против гибелина који су хтели да његову Фиренцу издају Немцима, немајући храбрости да разбије огледало, дао је Платону не више него место у лимбу, да се не мучи, али никако у рају јер није познавао бога у кога је он (Данте) веровао. Отприлике, проблем Платона је што се родио пре времена. Други европски пол, онај антихришћански, замера Платону што је превише идеалан. Али гле чуда, оба пола се слажу, јер основни европски културни програм, са изузетком талијанске ренесансе, јесте антиплатонизам. Ма колико се гранао и усложњавао, развијао и преображавао основна идеја остаје иста. Зато нам је више од ичега потребна нова култура која неће одбацити своје изворе. Док се то не догоди, довољно је да будемо свесни да се привидно идејно различити, просторно и временски удаљени интелектуални покрети сједињују на основи антиплатонизма. Издвојимо ли из мноштва европских идеологија, на пример, енглески беконовски револуционарни дух нове Атлантиде и ставимо ли га наспрам руских октобарских превратника Комунизма, видећемо да се потпуно слажу. *Нова Атлантида* коју је Френсис Бекон написао 1626. говори о

митској земљи Бенсалему где грађани посећују Соломонову кућу у којој изводе научне огледе да би сазнали и покорили природу, али и побољшали друштво. Не треба трошити речи да би се рекло да исто раде и октобарски револуционари који страсно обожавају научни поглед на свет којим ће побољшати друштво и експлоатисати природу. Наравно резултат обе утопије је заточено друштво и деградирана природа, али данас нема Сократа који ће то рећи.

Платонова држава је, веле углас Френсис Бекон и Владимир Илич, идеална, а то јој је главна мана. „Шта би онда био наш посао? Шта ћемо да усавршавамо? Њен идеалитет нам не даје изговор за освајања, разарање у име побољшавања; не допушта да се предамо макијавелистичким подлостима, лакомом грабљењу, масовним убиствима – свему што чини праву стварност историје. Ако пристанемо на делотворност света идеја и идеалну државу, чему онда нове Атлантиде? Како ћемо онда да правимо нови поредак, ако је сваки следећи гори од претходног?“

Нема света идеја, поносно стога објављују Бекон и Илич, испишујући - са потребном историјском дистанцом, да би било уверљивије (да би се видео „развој“) - *знање је моћ*. Први се за *знање – моћ* залаже емпиријски, бацајући, како сам каже, искуство у „окове индукције“ свргавајући тако одушевљење античким идеалима талијанске ренесансе. Други то чини величајући идеологију материјализма која треба да докрајчи духовност Византије. Сваку идеју ће разорити моћ, уверени су они, иако Платон управо о томе, илузији да је праведно оно што користи моћи, расправља у првој књизи *Државе*. Бекон савремени ласкавци називају други Платон, мада би њега и Илича, као што смо рекли, боље било назвати анти Платон, јер су на њему направили своје каријере. Бекон очито није много марио да прочита Платона или је то чинио на прескок, прескачући тиме и целу претходну културу називајући је само несавршеним почетком који ће тек права наука усавршити, што потом хорски заморно понавља цела европска просвећена култура. На исти начин размишља и Илич који је у оклопном возу дошао у Петроград да би са балкона петроградске куће глумице Матилде Кшесинскаје објавио светску револуцију, најновију Атлантиду на којој ће мислим или силом бити усрећени сви који нису имали среће да побегну.

Илич је закаснио швајцарско – руски изданак богате британске традиције која је усавршила живот америчких староседелачких племена тако што их је у име знања, моћи и напретка, ослањајући се на Бекон и Хобса, а само декларативно машући Локом, не много филозофским доказним поступком превела из бића у не-биће.

Закључак је једноставан, колико и поразан: одбацивање Платона води право у варваризам. У ствари европска друштва, поносна на свој „реализам“ заснован на многоструким одбацивањима Платона, најусавршенији су степен варваризма. А та варварска савршеност, да ли о томе после Хегеловог краја уметности, Ничеове смрти бога, Фукујаминог краја историје, вреди расправљати, јесте живот без истине. Управо то што се нама догађа.

Како у том контексту, контексту сломљеног огледала, осмотри-ти Харолда Пинтера? Којој традицији припада он који себе описује као „a bit of an old warrior“? Британској свакако не, јер како сам вели, „the tradition for artists in Britain is to shut up and write“. Он је радио нешто што потпуно одудара од те традиције полегле под беконовским емпиризмом, разрађене прагматизмом, довршене утилитаризмом - најтежим фракцијама дестилације спиритуса.

Животни подухват овог old warrior највише ме подсећа на завршну сцену филма *У змајевом гнезду* где Брус Ли покушава да се обрачуна са зликовцем који се у соби са огледалима стално скрива иза низа одраза који у први мах збуњују великог мајстора. Зликовац стално има нову, пригодну слику којом покушава да заваравља, али у тренутку када Ли, у склади са Платоновом теоријом идеја, схвата да су пред њим само одрази, да је зликовац иза ако је слика испред (тачно она ситуација коју описује Платон у седмој књизи *Државе*) он се окреће, разбија једно по једно огледало и када разбије последње зликовац више не може да се прикрива и мора да се суочи са снагом истине. Ли је тако дезинтегрисао силу сенке, управо како Јунг употребљава тај термин, коју је зликовац пројектовао покушавајући да га наведе да се поистовети са привидима које он ствара.

Сличним поступком служи се и наш old warrior у свом програмском напору да разбије огледало да би дошао до истине. И он је истерао на чистину оне који заварављају одразима. У нобеловској беседи цитира свој имагинарни говор који је припремио за Џорџа Буша, до скоро председника „једине преостале суперсиле“, толико велике да је еволуција неумитно гази. Ево шта Буш, истеран на чистац и ухваћен Пинтеровим стваралачким стиском, говори: „Бог је добар. Бог је велики. Бог је добар. Мој Бог је добар. Бин Ладенов бог је зао. Његов Бог је зао. Садамов Бог је био зао, једни што га он није ни имао. Он је био варварин. Ми нисмо варвари. Ми не одсецамо главе људима. Ми верујемо у слободу. И Бог верује. Ја нисам варварин. Ја сам демократски изабран вођа једне слободољубиве демократије. Ми смо саосећајно друштво. Ми са осећањем дајемо електрошокове и са осећањем убризгавамо смртоносне инјекци-

је. Ми смо велика нација. Ја нисам диктатор. Он јесте. Ја нисам варварин. Он јесте. И он јесте. Они су сви варвари. Ја имам морални ауторитет. Видите ову песницу? То је мој морални ауторитет. И немојте то да заборавите.“

Признајем да никада нисам прочитао лепши политички говор. И истинитији. Буш би се сигурно спасао пакла да га је изговорио. Како није, сви живимо у паклу. Паклу који је Пинтер 1992. изврсно описао у комаду *American football* посвећен спорту који својим насиљем и окрутношћу представља најбољи израз америчке културе. Да нису истребили Индијанце, они стварно никада не би могли да измисле такав спорт, који је права метафора империјализма и насиља. Још јаснију слику ове културе Пинтер даје у поеми *The Bombs*: “There are no more words to be said. All we have left are the bombs.”

У анти платоновском свету остале су само бомбе. Идеје нису битне, људи више нису важни. А ни свет, он је цео талац јединог преосталог реликта, за кога изгледа време више не ради. Ток који је сам покренуо гура га даље, а све што је учинио за себе окреће се против њега. Диносаур не мари за истину, њега занима једино храна. Али ње је све мање и он гушећи се у крицима, млатећи рептилским репом свуда око себе, неминовно иде угинућу. Сцена само привидно изгледа драматично, али то је само обична теорија еволуције, која мирно и постојано ради свој посао у години у којој слаavimo Дарвина. Исто тако је неколико векова раније у смртоносном доказном поступку била примењена на Индијанце. Нема заправо ни једне земље на свету, нити једног народа који овако или онако нису добили у лице песницу као најјачи морални аргуменат Буша и његових претходника.

Пинтер је још седамдесетих година када су свргли Аљендеа, демократски изабраног председника Чилеа, дигао глас против америчког нарцисоидног псеудо либерализма који не трпи ни један другачији пут. Од тада је, упркос британској традицији ћутања, гласно говорио. Није жонглирао чињеницама, већ је говорио истину. Наравно тешко је традицији огрезлој у номинализам и скептицизам да поверује у истину. Она већ априори зна да истине нема. Има и пуно доказа у прилог томе, обогаћених уранијумом, које несебично баца по глави становника. Јер када истине нема све је дозвољено. Одсуство истине је за њу темељ морала, религије, заправо категорички императив – чини другима све оно што не желиш да они чине теби.

Пинтер је својим ангажманом хтео да каже да је само обратно тачно – када има истине, није све дозвољено. Истина није симетрич-

на, њој се не могу придруживати симулакруми, већ остаје нешто што је у свим математичким једначинама и животним невољама увек себи једнако. Зато је и врло скупа, за разлику од понуде лажи чији усавршени модели по најповољнијим ценама, на кредит ако треба, могу да се повољно купе јер се производе у великим серијама. Увек нови модел, увек нова форма, најновија реформа – има ли привлачнијег слогана за интелектуалца гладног аплауза и спремног да као „хитри мајмун“ (Ничеов израз) ухвати улогу која му је додана због тренутка лажног дивљења у очима публике. Чини се да су хитрим притежаоцима те мале реформистичке лажи, извикивање свих предности нових модела, преко којих се изнова размазује већ ољуштена боја, као неко уточиште, нека макар нахерена настрешица под коју ће склонити своју главу пред страшним захтевом истине – буди то што јеси.

Не улазећи даље у тај проблем, који је уосталом тако добро изложен у *Фаусту*, треба рећи да је Пинтер нека врста анти Фауста, јер је имао храбрости да истину врати у речник британске културе из кога је ваљда нестала још с погубљењем Томе Мора. И још више од тога – вратио је веру у истину, коју непрестано покушавају да замене низом теоријских протеза и друштвених сурогата. Порицање истине најделотворнији је начин разарања света, јер ће без ње свет неминовно да издахне, овако или онако, технолошки или еколошки. Зато је Пинтер и дигао глас против хуманизма лажи који је оно што је преостало од Југославије озрачио уранијумом, стварајући од ње реактор који ће у неконтролисаној ланчаној реакцији повући за собом цео свет. Разорено је највиталније утопијско језгро европске културе XX века, земља чије је постојање сведочило да Америка уважава Европу. Разарање Југославије показало је да она има само презир за њу. Америци није потребна утопија, бољи свет и лепша Европа – она је довољна себи јер пиљећи у огледало непрестано понавља себи да је највећа, најбоља и најлепша. Она тако неће ни приметити да је престала да постоји, јер ће од ње остати само слика, као у *Доријану Греју* Оскара Вајлда.

Србија је изградила Југославију вођена својим утопијским илузијама, верујући да се народима може поклонити слобода. Али они су дочекали прву прилику да се врате у ропство, јер њима слобода није потребна, они су тражили више потрошних добара и повољније кредите, дуже трговачке ланце који мање звецкају. Када се о томе одлучивало, Америка је на Версајској конференцији била за стварање Југославије, јер је желела да види свој одраз у Европи – државу чија реторика ослобођења подгрева мелтинг пот који топи

народе различитих култура у једну државу. Међутим, када је поразила Европу у Првом и Другом светском рату, стварајући од ње један велики економски погон, тај пример није био нарочито потребан. Српске утопијске тежње нису се могле ускладити са Европом куповине и продаје. Америка више није била спремна за послове посредовања, јер је почела месијански да мисли о себи као о земљи која је „једина преостала“.

Југославија је нестала, политички је дезинтегрисана, деконструисана рекли би постструктуралисти, али се није могла културолошки уништити као једина утопија коју је Европа успела да оствари XX века. Иако је одржавање Југославије плаћено српским самозаборавом, у њој је постигнуто подношљиво помирење религија, покушано привредно самоуправљање, започет глобални пројект несврстаности. Ма како се то одвијало у оквиру политичке диктатуре плаћене америчким новцем, било је довољно слободног простора да се ослободе утопијске енергије у мери која се у XX веку није могла наћи на другом месту. Како вели поменути пруски државни филозоф, историја се прво догађа као трагедија, а понавља као комедија. То објашњава српску и југословенску трагедију, а такође и комедију израде европског братства и јединства. Европски свет, који је изгубио оба светска рата, нема ни енергије ни воље за утопију, већ се предао обожавању сваковрсних средстава којима више нико не разазнаје сврху. Аутоматизоване фабрике и дивинизоване самопослуге он покушава да представи као утопију што је свакако плод крајњег егзистенцијалног очајања.

Европа током своје средњовековне историје, а и потом кроз доба просвећености истини за вољу и није показивала много афинитета за утопије. Увек је пре била склона да их назове јересима и немилосрдно казни него да их прихвати и искуша. Чак је и пролетерска фантазија надобудног Карла Маркса остварена у Србији, коју је презирао, а нигде у Европи осим где су је донели руски тенкови. Србија је потпуно различита од Европе, посебно њеног западног дела, јер има вишак смисла за утопију. Секуларно гледано зато је кажњена, јер зна се ко је у Европи надлежан за утопије, њихову куповину и продају. Само тако се може схватити да ни десет година после бомбардовања није дошла катарса, већ да кажњавање и затирање и даље траје, све док се не уништи жароће језгро и поништи оно утопијско што је Србија изнела на историјску позорницу. При томе се наравно не преза од најгорег што европски човек зна – лагања. Чак је и лаж, уз свесрдну помоћ постемодерне теорије, проглашена за критеријум истине, а насиље за остварење правде.

Стога се Пинтер док траје НАТО напастовање Србије, не устеже да у *Гардијану* од 7. јуна 1999. каже: „I am sure those people here today who voted the Labour party into power share the same feeling – a deep sense of shame, the shame of being British. Little did we think two years ago that we had elected a government which would take a leading role in what is essentially a criminal act, showing total contempt for the United Nations and international law.“ Њему у таквим околностима, у истом чланку, не остаје ништа друго осим истине. „Let us face the truth. The truth is that neither Clinton nor Blair gives a damn about the Kosovar Albanians. This action has been yet another blatant and brutal assertion of US power using Nato as its missile. It set out to consolidate one thing - American domination of Europe. This must be fully recognised and it must be resisted.“

Овим речима с друге стране огледала, Пинтер нас позива да се суочимо са истином да бисмо престали да се стидимо свог постојања и да би и он сам могао да поднесе срамоту што је Британац. Тиме нам је више него ико помогао да схватимо савремену британску културу. Његова нобеловска беседа објављена је само у *Гардијану*, док је корпоративно контролисани ВВС потпуно игнорише не желећи да зна ништа о највећем савременом британском драмском писцу, као што ни британски амбасадор 2008. не жели да дође у Крагујевац на доделу почасног доктората Пинтеру. Разлог је што се ставови писца разликују од британских политичких ставова. Тако смо добили и сјајан доказ тоталитаризма који влада у Великој Британији, великој по песници, а малој по срцу и моралу. Када су се уопште ставови великих писаца поклапали са ставовима влада земаља у којима су живели? Како се заправо зову писци чији ставови су исти као ставови њихових влада? Свакако не писци, за њих постоје друга имена. И није то лична ствар преплашеног државног службеника који се не усуђује да се поклати универзалним људским вредностима. Реч је о савременој британској култури која је избрисала свако јавно саосећање са вредностима на којим почива човек сам и које превазилазе ефемерну дневну политику. Речју, од те културе остала је љуштура која по инерцији наставља пут, а чији је унутарњи садржај издише. Није зато чудно што смо тако дуго у завади са том земљом.

На годишњицу НАТО бомбардовања Србије 10. јуна 2000. године Пинтер говори на скупу Комитета за мир на Балкану, и опет је јасан да јаснији бити не може. „The bombing of Nis was no 'mistake'. General Wesley K Clark declared, as the NATO bombing began: 'We are going to systematically and progressively attack, disrupt, degrade,

devastate and ultimately destroy..’ Он подсећа да разарање о коме говори Кларк обухвата „television stations, schools, hospitals, theatres, old people's homes - and the market-place in Nis. It was in fact a fundamental feature of NATO policy to terrorise the civilian population.“

У том говору види се сва непоколебива одлучност писца да нађе права поређења и да језик истине супротстави новоговору. „I would ask you to compare those images of the market place in Nis with the photographs of Tony Blair with his new- born baby which were all over the front pages recently. What a nice looking dad and what a pretty baby. Most readers would not have connected the proud father with the man who launched cluster bombs and missiles containing depleted uranium into Serbia. As we know from the effects of depleted uranium used on Iraq, there will be babies born in Serbia in the near future who won't look quite so pretty as little Leo but they won't get their pictures in the papers either.“

The United States was determined to wage war against Serbia for one reason and one reason only - to assert its domination over Europe. And it seems very clear that it won't stop there. In showing its contempt for the United Nations and International Law the United States has opened up the way for more 'moral outrage', more 'humanitarian intervention', more demonstrations of its total indifference to the fate of thousands upon thousands of people, more lies, more bullshit, more casual sadism, more destruction. And the government of Great Britain follows suit with an eagerness which can only merit our disgust. We are confronted by a brutal, ruthless and malignant machine. This machine must be recognised for what it is and resisted.“

Ако би пакао хтео да се бави хуманитарним радом, он би то чинио на англо-амерички начин. Тај начин је, открива нам Пинтер, по својој моралној суштини лицемерје. „When the bomb went off in Old Compton Street, Mr Blair described it as a barbaric act. When cluster bombs go off in Serbian marketplaces, cutting children into pieces, we are told that such an act is being taken on behalf of 'civilisation against barbarism'.“ Он зна да је Блерова војна не само лишена сваке етичке садржине, већ је својом циничношћу усмерена да уништи сваки разговор о етици, било у рату или изван њега, било када и било где. Како каже Ноам Чомски, „крајем деведесетих на Западу се појавио концепт самохвалисаваца који су тврдили: улазимо у нову историјску еру у којој просвећене државе доносе хуманитарне идеале свету. И као први корак да се мисли озбиљно било је – бомбардовање Србије. Јасно?“

Нису Срби непријатељ, британској традицији непријатељ је етика сама. Етички судови за острвску аналитичку филозофију своде се на анализу језика и бескрајно мрцварење етичких судова све док не постану леш на радним столовима за коју је привид све осим анатомија мртвог тела. На политичком плану та се филозофија показује као НАТО сецирање читавих народа на столу испробавања нових разорних технологија фисије етике и истине.

За Пинтера овај час анатомије нема тајни. Примајући почетком 2005. награду *Wilfred Owen* он британску и америчку агресију гласно назива – „a bandit act, an act of blatant state terrorism, demonstrating absolute contempt for the concept of International Law. An arbitrary military action inspired by a series of lies upon lies and gross manipulation of the media and therefore of the public.“ И не оставља трага сумњи: „This NATO action is not only illegal, immoral, and also crazy and infantile, it will achieve absolutely nothing“. Потпуно у праву, јер је та акција достигла ништа и то Ништа је почело да се шири светом, увлачећи у свој вртлог све оне који нису били чврсто везани, бар као Одисеј на свом броду, за јарбол истине. Ништа које је НАТО призвао има и своје заставе које интелектуалци и медији развијају да би Ништа, према Пинтеровој интуицији, постало апсолутно. Апсолутно ништа, има ли веће радости за НАТО и савремену британску културу? Ништа је давно посејано у обе Америке, Африци, Аустралији и сада је дошло време за Европу јер јој никако не успева да ухвати корена у Азији. Али имајући у виду само „domination and assertion of power“, та култура „only agravate the misery and the horror and devastate the country“. Мислио је на Србију. Зато можда и немамо праве разлоге да будемо незадовољни, после свега. Или можда пре свега.

Чини се као да је све изгубљено, као да је борба узалудна, али онда нам велики писац који је разбио огледало помаже да у једном срећном тренутку сабраности видимо истину на крају тунела. Да је сагледамо иза британске културе која погнуте главе вредно производи да би купила нешто, неки нови модел, можда и само небо када буде колонизовала целу Земљу. Али можда јој се деси да јој за ту куповину понестане новца. Тако некако пише и *Фајненшел Тајмс* од 9. фебруара 2009. у тексту *Bullion sales hit record in rush to safety* објашњавајући да инвеститори преплашени економском кризом купују рекордне количине златног новца и полуца. Најзанимљивији је закључак чланка да „Large purchases of coins are perhaps the ultimate sign of safe-haven gold buying,”

Земља више није довољна, рај изграђен на Земљи полако се претвара у пакао. У очајању кризе економије, која је за европски свет постала истина свих истина, тема свих тема, темељ свих темеља, седмо небо свих небеса, радећи погнуте главе (како је Пинтер добро видео ту слику) британска култура покушава да златом купи мало чврстог неба. И то на брзину, док тутњи у стампеду да плодове свог високо цењеног али безвредног економског рада претвори у злато, које је једино небо које зна. Већ се чује како дојекује Ричард Трећи – краљество за коња на кога ћемо моћи да натоваримо злато којим ћемо опет моћи да плаћамо осиромашени уранијум и да купујемо неумивене душе за Ђинђуве модела и реформи.

Пинтер је проглашен витезом Легије части 17. јануара 2007. у амбасади Француске у Лондону. Премијер Француске, Доминик де Вилпен, на тој свечаности му је рекао: „You have been able to develop a special relationship with the French. A relationship based on admiration, friendship and complicity. First, because you are one of those rare authors whose works, during his lifetime, form part of the repertoire of the Comédie Française. But above all, because in seeking to capture all the facets of the human spirit, your works respond to the aspirations of the French public, and its taste for an understanding of man and of what is truly universal.“

Покушамо ли да наслутимо скривени смисао ових речи, и променимо ли у једначини коју поставља Вилпен, Французи са Срби, а Comédie Française са Tragédie Serbe, добићемо одговарајуће решење у коме Пинтерова дела не кореспондирају толико са aspirations of the French public, колико са српском културом сломљеног огледала, која је у срушеним халама ближа истини него што ће француска икада бити посматрајући стварност из позлаћених ложа.

Иако држава Србија није имала снаге да му додели орден, јер Закон о орденима још није донесен, и можда не само због тога, ипак је у Крагујевцу он доживео признање које му верујем није мање драго од Легије части, јер је неупоредиво ближе истини. Његов комад *Горшњачки језик* игран је у фабричкој хали Заставе аутентичном НАТО деструкцијом претвореном у праву позорницу овог света. Није нам потребна теорија, никакав глагољиви Дерида, да бисмо овде схватили шта значи деконструкција. Харолд не би могао пожелети суштински боље мизансцен за своју драму, зато што она већ сама собом открива оно што је желео да каже. Овај свет је рушевина, комади скрхане истине које више нико не може да исцели, већ само да накриво насади у виду некаквог глобалног златног телета око кога пијани од моћи играју они који су заборавили циљ и изгубили пут.

Када се погледа на равни истине, без културолошког пренемагања и мерења на кантару „малих“ и „великих“ култура, Харолд Пинтер припада више српској него француској или чак британској традицији. Разлог је једноставан: испоставило се да је српска култура ближа истини. И да са својим сломљеним огледалом лакше може да зури у истину, и да одигра представу чак у срушеној хали, која сублимира све оне потиснуте подсвесне садржаје које се западна култура једино усуђује да погледа у Србији, да види као Србију и да се од њих одмакне као од Србије не желећи да схвата да у њој гледа истину свог саморазарања. Има ли нечега ближег шекспировској горчини од играња између разваљених зидова и ишчупаних врата? Американцима није падало на памет да нешто тако одиграју на рушевинама Трговачког центра. Они су невини, неко из авганистанских брда је све то урадио. Они не знају зашто. Зато су само ронили крокодилске сузе, бусали се у патриотске груди и пребројавали новац од осигурања.

Поџни главу и њиши, то је девиза не само британског XX века. Тај вредан стваралачки свет истина одавно не занима, јер зна шта треба да ради и где почива скелет суштине. Одавно разједени емпиризмом, номинализмом и скептицизмом тешко могу да поверују да протерана из Лондона постоји нека истина скривена у некој забити где њихове бомбе још нису дошле. Зато и ћуте док њихови горљиви политички изабраници бацају касетне бомбе по пијацама, руше зграде, свргавају владе, убијају децу на мостовима, отимају земље и граде се господарима света. У том захукталом напору недавно се британска подморница сударила са француском. Није могла да је обиђе, јер је и море постало превише тесно. У томе не би било ничега вредног помена, сударају се и авиони, зашто не би подморнице, да није речено да је британска носила 48 нуклеарних бојевих глава. Да су оне случајно (или намерно, каква је разлика) експлодирале један део света који би се нашао у близини удахнуо би, према британским изворима, толико плутонијума да му даље дисање не би било потребно. Против кога су ти пројектили били уперени, на кога они (осим на нас и Ирачане) треба да буду бачени? Од кога се власници подморнице бране? Да ли се британска култура толико истрошила да може да опстане само уз овакву врсту одбране? Све су то питања на које је Пинтер дао одличан одговор у свом нобеловском говору: то су морални аргументи, једини који су преостали Британији и њеном савезнику, јединој преосталој суперсили.

Парадоксално, ми који смо се деценијама варкали са Југославијом и њеним илузијама, сада смо принуђени да будемо на страни

истине. Другог избора немамо, јер нам је пут пресечен моралном аргументацијом. Ако нам то понекад тешко падне, или чак западнемо у кризе због тога, треба да знамо да скидање са привида никада није безболно. Међутим, ова криза може нам дати, ма како то сада звучало мало вероватно, подстицај да изађемо из тунела. Јер много чвршће од злата којим би предузетници и лихвари хтели да купе небо, или од моралних аргумената којима су натоварене британске подморнице, чвршћа су вредност речи. Речи Харолда Пинтера. И Ноама Чомског. И Петера Хандкеа. И Б. Вонгара. Све у прилог Србији која се, стицајем околности разбијеног огледала, нашла на страни истине. Ако су се интелектуални и етички стожери човечанства сви сложили око Србије, ако је она њихов заједнички именоватељ, око чега треба да бринемо. Ваљда не о снази моралних аргумената, који се сударају међу собом, или о пропагандистима као што је Лик Бесон који је од свега успео да пронађе данску манекенку Ри Расмузен, чије се голишаве слике налазе свуда на Мрежи, и да јој повери да буде редитељ филма *Људски животињски врт*. Само име филма не оставља сумње да се односи на Србе и ратове у којима су се нашли у претходној деценији. Манекенка је овим филмом отворила једну секцију овогодишњег Берлинског филмског фестивала неувијено сугеришући да је Србија зоолошки врт, а Срби шта друго него животиње у том врту и да на њих коначно треба применити коначно решење које је већ примењено на животиње технолошким културом доведеним до масовног ишчезавања. Она је унеколико била у праву јер Срби и животиње деле исту судбину – њима је спремно исто коначно решење – они морају да нестану да би били замењени клонираним, трансгеним, виртуелним светом лажи.

Али, авај, филм није добио ни једну награду, јер жири мора да је прозрео да је реч о плагијату. Овај филм заправо је реплика филма *Јеврејин Зис*, класичног фашистичког филма кога је у време Хитлеровог успона режирао Фајт Харлан. У њему Јеврејин, као и Срби, силује ћерку мирног службеника, док мучи њеног вереника. Тиме је Хитлеров режисер показао какви су Јевреји, као што је Бесонова манекенка показала какви су Срби. Када су филм показивали нацистима, они су још жешће мучили Јевреје, јер им је постало до краја јасно какви су то скотови (животиње), као што је и делу европске јавности јасно какви су Срби. Ми, којима ништа није јасно, можемо само да препознамо да по природи ствари манекенка није ни мало оригинална и да врти афективну структуру класичног фашистичког филма. Само су, да се Власи не досете, Јевреји замењени Србима. Тој Европи која прави овакве филмове није ни до Јевреја ни до Срба,

њима је до фашизма, до хедонизма разарања, славе деконструкције, обожавања пропасти. А када нема Јевреја, добри су и Срби.

Ваљда и због овога смо на правој страни, јер између манекенке и Пинтера заиста није тешко изабрати, осим наравно манекенима који су навукли ново рухо у коме су мислили да их нико неће препознати. Као што своје економско злато улажу у Ван Гога, кога не разумеју и не воле, као последњу чврсту вредност у којој могу крити свој новац, тако ће бити принуђени да свој капитал улажу у Србију, јер је ова земља постала заједнички именитељ оних које не подносе, али чије речи исказују истину. Ако имају нешто боље да инвестирају, неко златно теле или неки још јачи морални аргумент нуклеарног типа, слободно нека то учине, али не касније него што их Ништа о коме говори Пинтер не прогута.

У сваком случају Пинтер је ваљано обавио задатак писца. Разбио је огледало и спасао свет за истину. Оставићемо будућим временима да га хвале, а ми ћемо му поклонити епитаф.

Реквијем за Харолда Пинтера

Марији Л.

*На сцени чудног човека нађу
 пред њим је довршен комад,
 ал' његове су очи далеко.
 Улоге већ су подељене,
 а он не жели да глуми.
 Око њега глумци наизустџ уче,
 а он има храбрости да ћушти.
 Речима не жели да праска
 док звуком не загрли тишину.
 Пре почетџка ставио је паузу
 да са крајем може да се сџоји.
 Харолд Пинџер огледало сломи
 да истиџина блесне и све нас ослеџи.*

Aleksandar Petrović

THE MAN WHO BROKE THE MIRROR (TRUTH AND CULTURE)

Summary

The paper examines Harold Pinter's theory of truth, while also investigating some of its practical consequences upon the British and Serbian culture.

Ann C. Hall
Ohio Dominican University

“I’LL HAVE TO HOOVER THAT IN THE MORNING”: MOVING LENNY AROUND IN *THE HOMECOMING*

This essay examines the use of space in Harold Pinter's 1965 play, *The Homecoming*, as well as the 2007-2008 New York production on Broadway directed by Daniel Sullivan. By examining the play and this production in terms of space, the meta-performative aspects of the play are illustrated.

Key Words: *The Homecoming*, Daniel Sullivan, Harold Pinter, Raul Esparza, Performance, performer, space, spectacle

The Homecoming (1965) is Pinter's masterpiece, a classic of modern drama, and one that defines him and his work. Pinter concurs, saying, "It is the most muscular thing I've written." For myself and many others, this work changed our lives and our understanding of theatre. John Lahr, for example, notes, "Before the play, I thought words were just vessels of meaning; after it, I saw them as weapons . . . [he continues] the position of a chair, the length of a pause, the choice of a gesture, I realized, could convey volumes" (54). And in Daniel Sullivan's fortieth anniversary production on Broadway last year, the blocking of one character, Lenny, made me, in a particularly Pinteresque way, pause.

Director Sullivan, of course, is a well-known, award winning craftsman who prides himself on "old school Method" acting. During one interview, he lamented current acting training which, he said, put more "focus on circus skills than the actual business of how humans behave." He, for example, believes the Stanislavsky method works, so there is no need to search for newfangled methods: "the question of intentions, subtext, actions, etc., are universal and eternal" (qtd. in Berson). In addition to the circus reference, Misha Berson likened him to Fred Astaire because Sullivan "can make something which has been carefully wrought, refined and polished appear nearly effortless." The performance and musical references, then, got me thinking about this production for a number of reasons. First, the play and this production in particular is riddled with performative moments, so I wondered, perhaps this show

is Sullivan's response to the circus-style performance he sees throughout the United States. Second, Raul Esparza, who played Lenny, had established himself as a musical performer, having been recently nominated for a Tony for his portrayal of Bobby in Sondheim's musical, *Company*. This role, then, was an opportunity for Esparza to demonstrate his abilities as a performer in serious drama. The reviews and his recent casting in David Mamet's *Speed-the-Plow* suggest that he can, in fact, do both musical and serious theatre. Third, the production emphasized the musical quality of the play, specifically the jazz-like rifts of the characters, violating harmony both thematically and structurally. Ian McShane, for instance, served as a kind of vaudevillian master of ceremonies, prompting John Lahr to praise his performance in musical terms, as well: McShane "gets all the music he can out of Max's scatological rants" --or rifts, to use the jazz terminology. There is a distinct emphasis on performance in this production that serves the play well. And, fourth, in a purely coincidental but not entirely unusual occurrence at a New York production, Sean Connery attended the night I watched the production. In this way, then, I watched *The Homecoming*, but I also experienced watching the play while Sean Connery, an actor who embodied James Bond, watched the play.

So, the performative nature of the play was highlighted, and it became clear that characters perform, watch, perform, watch. The play was a veritable dynamo of postmodern speculation. Authors such as Laura Mulvey and others discuss the relationship between spectacle and power, and so, of course, in a play about power and submission, it made perfect sense that the relationships among the characters, their roles as viewers or objects viewed should be emphasized. From the very opening scenes, characters perform. Lenny, most notably, tells his stories to Ruth in an attempt to dominate her, but she counters and disrupts the balance of power. Even a minor character like Sam has his moments. The question, however, in the Pinter play is who really has the power, the viewer or the object viewed? And like many questions raised by the play, the answers are ambiguous. In this way, the spectacular structure highlights the ambiguity Pinter attempted to construct through characterization and theme--there are no hard and fast answer to the characters' motivations or the questions raised by the play. At times, for example, being-looked-at is not presented as a position of weakness. Instead, the performer "owns" the stage, and the energy associated with that. Nowhere is this case more clearly presented than in Ruth's important interruption during the philosophical debate between Lenny and her husband, Teddy: "Look at me," she commands (228). She may be the object of their gaze,

but she is certainly not without power. In other instances, being the object of the gaze is a sign of weakness. The role of viewer is the powerful position. When Teddy, for example, proclaims, “I will not be lost in it” (237), he grasps at the role of viewer like a life preserver, one that offers him detachment and power.

So, when at the end of the production Lenny remains seated, watching the tableau at not being some part of it, I was given, as I mentioned before, pause. The stage directions in the play do not specify precisely where Lenny should be, but he is clearly standing and watching, and in most productions, the most famous being the 1973 film version, starring Pinter’s former wife, Vivien Merchant, and Ian Holm, as Lenny, conclude with Lenny watching the tableau, while the camera moves behind the chair, so we are watching Lenny watching, and though he is not part of the Pinteresque *Pieta*, he is still part of the drama, and we, as film viewers, are clearly in the position of spectators.

Perhaps inspired by this film version, Sullivan’s production places Lenny in the chair he began the play in, looking very much like the illustration used for the hit television series, *Madmen*, a man in a suit, with an arm over the back of a chair, holding a lit cigarette, watching. Lenny is now the ultimate spectator. Esparza himself admitted that it was very difficult for him to remain in the chair; it did not feel right initially--he was isolated, away from the family. Sullivan, he said, justified the positioning: with Lenny in the chair at the end, there is a certain satisfaction to the conclusion, since he began in the same chair and the same position. On the one hand, this interpretation would then offer the audience something the play itself does not, a sense of closure, some kind of answer, albeit a repetition of the family dynamic we have seen played out throughout the play. Though Ruth’s arrival disrupts the family dynamic, there is a ritualistic reassurance in the return to the original chair.

But, of course, it is not the same as the opening scene. We did not have the experience of the play, so the position did not have the significance it does now, following the action of the play. Lenny has removed himself from the family’s action, but he is still very much involved through his role of spectator. Unlike Teddy, who will not be lost in it, who operates on, not in things, and who literally leaves the stage, Lenny is very much a part of this family drama. He, like us, is involved, even though he is not part of the tableau. Spectatorship, then, does not necessarily indicate detachment. The positioning may inspire audiences to recognize their participation in these family dramas. The positioning may also be a way for Sullivan not only to show that the method-style of acting works, even in a play in which intentions, motives, and outcomes are unclear, but

it may also protect the play from the claims that these people are “not like us,” that they are somehow inhuman. Esparza said as much during his discussion of the play. He noted that Americans, in spite of the forty years of changes in American family dynamics, will not accept the truth about family; they believe the veneer, and when a play challenges those assumptions, American audiences become uncomfortable. By positioning Lenny as audience to the family drama, we are reminded that we are just like him, watching, but from our perspective, what we see is not just the family tableau, but a dominant male surveying the family situation. As Esparza admitted, he kept trying to humanize Lenny, soften him, but Sullivan reminded him, “There is no positive spin on this! You want to dominate her and destroy her!” (qtd. in Kachka). But the final scene does not provide a definitive answer. Lenny’s position may undercut Ruth’s power over the other men in the family, but we are left watching watchers, a voyeur’s paradise. The next step, the next power play appears to favor Ruth who has overcome the patriarchal structure of the family. The final scene in this production, then, becomes a lesson in watching theatre. Interpretations, stage placement, and productions change; every night is a new rift on the theme, so we audiences must watch, wait, look for more, enjoy the show, and begin our search for meaning anew, a real alternative to the entertainments and culture of today’s news and media which promises answer quickly and efficiently. This theatre demands patience and careful viewing, and even a few glances in the direction of Sean Connery, and thankfully there are playwrights like Pinter who continue to challenge, directors and actors who continue to risk, and audiences who are willing to be challenged, changed, and entertained.

Works Cited

- Berson, Misha. “Dan Sullivan’s Travels.” *American Theatre Magazine*. March 2007. 26-67.
- Esparza, Raul. Personal Interview. March 8, 2008.
- The Homecoming*. Dir. Peter Hall. Perf. Ian Holm, Vivien Merchant, Paul Rogers. 1973. Kino Video. DVD. 2003.
- Kachka, Boris. “From Bobby to Lenny, Raul Esparza.” *New York*. 40.46 (24 Dec. 2007): 104-104. Academic Search Complete. EBSCO. Spangler Library, Columbus, Ohio. 5 Jan. 2009 <<http://search.ebscohost.com.ezproxy.ohiodominican.edu/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=27966335&site=ehost-live>>.
- Lahr, John. “Demolition Man: Harold Pinter and *The Homecoming*.” *The New Yorker*. December 24 and 31, 2007. 54+.

Pinter, Harold. "The Homecoming." *The Essential Pinter: Selections from the Work of Harold Pinter*. New York: Grove, 2006. 181-257.

Ann C. Hall

**„МОРАЋУ ТО ДА УСИСАМ УЈУТРУ“:
ПРЕМЕШТАЊЕ ЛЕНИЈА У ПРОСТОРУ
У ДРАМИ ПОВРАТАК**

Резиме

У раду се разматра коришћење простора у драми *Повраћац*, Харолда Пинтера из 1965, као и њујоршка продукција исте у периоду од 2007. до 2008. на Бродвеју, у режији Данијела Саливана. Проучавањем ове драме и њене продукције у контексту простора илустровани су мета-перформативни аспекти поменуте драме.



*Пинџеров последњи интервју.
Хери Барџон интервјуише Пинџера на конференцији
Златна генерација септембар 2008.*

Radmila Nastic
University of Kragujevac, Serbia

SYMBOLISM OF CELEBRATION IN PINTER'S *BIRTHDAY PARTY*, *PARTY TIME*, *COUNTERBLAST* AND *CELEBRATION*¹

The paper brings together Harold Pinter's 'celebration' plays *The Birthday Party*, *Party Time*, and *Celebration*, and his political activism directed against the mock celebratory actions by NATO military alliance dramatized in his TV documentary *Counterblast* and expressed in his numerous speeches and addresses.

Key words: Pinter, celebration, mock ritual, bombing, crime

In several of his plays Pinter introduces variations of the theme of celebration highlighting the significance of its double meaning for the celebrators, malignant wielders of power, and their victims. Celebrations in Pinter's plays are never what they seem to be, they are charged with irony and cynicism, and are among Pinter's central political metaphors. Apart from exploring the plays in question, the paper will focus on the celebration in the documentary *Counterblast*, made during the 1999 NATO bombing of Yugoslavia, timed to be a birthday present for the 50th anniversary of this military alliance. In this documentary, situations from Pinter's *The Birthday Party* seem to have come true. The play's protagonist Stanley has the double meaning of a scapegoat: he is a persecuted rebel against the imposed division between the Necessary and the Possible who has tried to escape persecution, but also a professional and human failure with a guilty conscience. The cynicism of the punishment is that Stanley is ultimately forced to accept his 'birthday celebration', the initiation into a 'new life', after he has been completely broken by interrogation and possible torture. Similarly, in the later *Party Time* there is only one person, Jimmy, who disrupts the consensus - harmony of the 'cast iron' peace in the country, and who is consequently eliminated.

¹ Paper delivered at the Conference *Artist and Citizen: 50 years of Performing Pinter*, 12-15 April 2007, Workshop Theatre, School of English, Leeds.

In his *Counterblast* Harold Pinter stood in front of the NATO symbol, reminding his audience that this organization is celebrating its 50th birthday. This time Pinter presented a whole nation as a scapegoat. During the 1996 political protests NATO countries glorified the people of Belgrade and Serbia but just on that one occasion, to be after that systematically recast into the European monster. In the 1999 war it was ultimately the people who received punishment for their leaders' refusal to accept NATO's peaceful occupation of the country.

Developments since 1999 have been the extension of the Pinteresque situation: the rebel country has been broken and tamed, made to accept NATO's justice and offered membership as a special gift. In the 2000 play *Celebration*, Pinter seems to show what comes after the desolation called peace, to paraphrase Tacitus' description of Pax Romana: strategic consulting without guns, keeping peace worldwide by insensitive and implicitly dangerous celebrators. Harold Pinter's plays thus sometimes anticipate life as does *The Birthday Party* with the ominous atmosphere surrounding the supposed "birthday celebration". The dramatized victimization presented in the TV documentary *Counterblast* resembles the victimization shown in the early play.

The very origin of the words "birthday" and "celebration" indicate life-enhancing festivity, while their cynical versions stress cruelty and death. The word *celebration* derived from the Latin *celebrere* means 'to go in great numbers, to commemorate an anniversary or holiday with festivity, to perform a religious ceremony' (Webster, 1977:290). The earliest ritual, informs James Frazer, was an art, the sympathetic magic aimed at preserving life, not destroying it (Frazer, 1993:11-48). Stanley's treatment by Goldberg and MacCann resembles distorted initiatory rites which Frazer described as the ritual of death and resurrection, which young boys underwent in puberty. It consisted of pretence of killing the young man and bringing him to life again, sometimes by throwing him into a death-like trance (Frazer: 691-701).

Rites, wrote Joseph Campbell, served 'to translate the individual's life-crises and life-deeds into classic, impersonal forms'. All members of a society participated in the ceremonial, the whole society thus becoming visible to itself as an imperishable living unit.' (Campbell, 1975:324) Today, however, when the social unit is not a carrier of religious content, but an economic-political organization, ritual, morality and art are in full decay, according to this author. (Frazer: 328)

The mock ritualistic tone of *The Birthday Party* is signaled by supposedly primal manifestations of the protagonist Stanley who is seen at the end of Act One frenziedly beating his drum, and in the end of

Act Two following his instincts by attacking the female, Lulu. However, at the end of Act Three Stanley is shown silenced and inarticulate after the treatment carried out by the two persecutors. According to Goldberg's comment, "The birthday celebration was too much for him." (Pinter, 1976:81)

Harold Pinter's *Counterblast* showed rudiments of a similar ritual to be performed on the country Yugoslavia, subsequently – Serbia, one of many such cases in recent wars. Dumb executioners and eloquent spokesmen conduct stick-and-carrot procedure analogous to Goldberg's and MacCann's, in which the hero-victim is both wooed and threatened. In the language of *The Birthday Party*, and in the name of principles and values, the people is offered 'a new pair of glasses' in order to 'see straight', after being 'cockeyed for years'. It is promised/threatened with 'a long convalescence' 'somewhere over the rainbow', 'where angels fear to tread', (92) to be 'reoriented', 'adjusted', 'integrated' and to become executioner's 'pride and joy', 'a success' in the world. (93-4) Having no more real tongue of its own, it mumbles and mutters its consents or dissents like Stanley in the last act.

In *Counterblast* Pinter warned of the alarming language of propaganda used to justify the actions of April and May 1999 in Yugoslavia that mostly affected civilians not the military, going against the UN Charter and the Geneva Convention. In the night between April 22 and 23, for instance, the building of the Radio-Television of Serbia in Belgrade, located in the very city centre was bombed and sixteen people killed. There was no excuse as everybody knew there would be people working there, while the NATO spokesman had even given assurance to the president of the international association of journalists they would not bomb the TV building. The real reason was that this TV station broadcast some unpleasant truths about the entire NATO action.

Before that on April 15th NATO bombed Albanian refugees in Kosovo. Pinter warned against the use of refugees to mobilize public opinion for the ground intervention, and of the acquiescence of many western journalists whose task was to report not to help NATO. "We are being manipulated that this is a new holocaust", said Pinter in the documentary. Against the NATO leaders' claims that they had the right to intervene, Harold Pinter claimed that to have a right you must have a moral authority, while he saw the only moral authority of NATO in power and arms.

Pinter's documentary showed the pictures of Belgrade being bombed at night, including the night of Easter. Incidentally, Belgrade has already undergone severe Easter bombings twice before (out of altogether five

bombings in the 20th century): In 1941 German Luftwaffe bombed the city on April 6 (Palm Sunday) without a declaration of war, continuing bombing until April 10 - 17.500 civilians were killed. One of the targets hit was the National Library whose 300.000 books and many precious medieval manuscripts perished. On Easter 1944 (April 16 and 17, and several more times during 1944), Anglo-American forces carpet bombed Belgrade, killing 1,160 civilians and 18 German military personnel.

In the 1999 NATO bombing, among the first targets to be hit and destroyed were the three huge Danube bridges in Novi Sad together with the city's other public facilities, including oil refineries, and residential areas, that would subsequently leave the country polluted and 300.000 people jobless throughout Yugoslavia. There was no logic that could justify these actions including deliberate targeting of civilians: the Northern Province was not a military route and did not contain army command and control structures. Moreover it prided itself on being ruled by the local 'democratic opposition', which claimed to be against the 'regime' in Belgrade, but was obviously not any dearer to NATO.

NATO was then actually marking the way for the future regime change, further break – up of Serbia and transition into capitalism: all the industrial infrastructure was destroyed and then sold to foreign corporations for a pittance. Novi Sad has since developed the strongest pro-NATO and pro-western opposition demanding the secession of Vojvodina. Similar eagerness to please will be manifested in Belgrade by burning and looting the Parliament and the TV building during the October 2000 'revolution', attempted lynching of the Director of Radio-Television as the culprit for the deaths of 16 journalists in April 1999 (later sentenced to ten years of imprisonment, but no NATO leader has been charged), followed by the arrest of the former President and his transportation to the Hague. No NATO leader was charged for any crime. Thus the true aim of the NATO intervention became clearer: to refashion Serbia into one more client and a willing accomplice in future NATO interventions.

In *Counterblast* Pinter asserted that the war was not justified from the humanitarian point of view – Kosovo was made a waste land, ethnically cleansed from the Serbs and other minorities, as had formerly been the democratic Slovenia and Croatia. Several communities are still living in Serbia, economically and ecologically devastated, with hundreds of thousands of refugees, high rate of unemployment and a high degree of anxiety about the future especially among the young: the final tragic consequence of the break-up of Yugoslavia.

Harold Pinter concluded his *Counterblast* with the claim that the war was fought to recover the NATO credibility on its 50th birthday, and that it used a lot of rhetoric to avoid humiliation, for it had no credibility beyond sheer power of bullying, and by no definition could this war be called a just war.²

In the speech given on 25th June 1999 to the Confederation of Analytical Psychologists, Harold Pinter called the NATO action in Serbia ‘another blatant and brutal assertion of US power.’ He also stressed that ‘The bombing was not only an action taken in defiance of international law and in contempt of the United Nations, it was also totally unnecessary.’ It was not true that the Rambouillet negotiations had been exhausted. The Serbs had agreed to grant Kosovo a large measure of autonomy, but not occupation of Serbia by NATO as the international peacekeeping force (Batty, 2005: 148). It was as if the objectives of US and NATO countries were set in advance, and the victim was only to be forced into compliance as Stanley was. Kosovo is being made a NATO colony with formal independence, as to a large extent is Serbia.

There were just as many ‘moral’ and ‘humanitarian’ reasons to intervene, for example, in Turkey. ‘The Turkish government’, claimed Pinter, ‘had been waging a relentless war against the Kurdish people since 1984’, claiming 30,000 lives. NATO’s bombings of civilians in Serbia were not accidents but deliberate attempt to terrorize the population (Batty:149). NATO’s McCann declared they would systematically and progressively attack, disorganize, ruin, devastate and finally destroy Milosevic’s forces. ‘Milosevic’s forces, as we now know’, suggested Harold Pinter, and included television stations, schools, hospitals, theatres, old people’s homes.’ Since the Geneva Convention states that no civilian can be targeted unless taking a direct part in the hostilities, these civilian deaths were acts of murder (Batty:150). Explosives dropped on Serbia caused substantial damage to irreplaceable treasures of Byzantine religious art, precious mosaics and frescoes. Why cluster bombs to kill civilians, why depleted uranium to poison air, earth and water for many years to come? The accusation of a NATO country prime minister that Milosevic had devastated his own country is analogous to Goldberg and McCann’s accusations of Stanley that he had brought his own destruction upon himself (Prentice, 2000:25).

What followed after the war was the type of peace-keeping in Kosovo that was imposed and continues in Bosnia: an enormous machinery of civil and military personnel with earnings sometimes exceeding 50 times that of local people: in effect much of the so called international

2 Counterblast, BBC Community Programme Unit, 1999.

aid goes to keeping the peace-keepers, the Lamberts and Matts, who live and behave in accordance with their real status: masters to the slaves whom they now have to protect from each other. Michael Billington accurately described Harold Pinter's *Celebration* as 'very much a play for today'. The diners represent the vulgar materialism that breeds moral vacancy, direct product of Thatcher's Britain of 1980s, which Pinter had dramatized before in his *Party Time* (Pinter, 1991). In both plays the male fascistic instinct is expressed through sexual cruelty and violence. And in both the sexual bullying is equated with the men's professions of high state officials and arms dealing in politically correct jargon called 'strategic consulting' (Billington, 2001:282).

Now it is the 8th anniversary of the NATO bombing of Serbia: it lasted for 78 days from 24th March to June 10. My friends and I who had stayed in Belgrade during the bombardment (some of us participants of all former anti-war and anti-chauvinistic protests) remember with gratitude what Harold Pinter's voice of protest and support had meant to us. I had known and appreciated Pinter before as an artist: In 1996 I had finished my doctoral dissertation on his and Edward Albee's plays. For your invaluable contribution to the art of drama, as well as your intellectual honesty and courage THANK YOU HAROLD PINTER once again.

In his essay on *Hamlet* Harold Bloom said that the world must be true to Shakespeare if it is to survive. (Bloom, 1998:431). I would like to paraphrase this by saying that the world must be true to Harold Pinter if it is to survive.

What has become of the rituals and celebrations as performed by the leaders of the Great Powers replicated in numerous instances of their allies and enemies is described by Joseph Campbell as quite contrary to their former religious significance, a mock-heroic but dangerous travesty:

The national idea, with the flag as totem, is today an aggrandizer of the nursery ego, not the annihilator of an infantile situation.

Its parody-rituals of the parade ground serve the ends of ... the tyrant dragon, not the God in whom self-interest is annihilate.

And the numerous saints of this anticult – namely the patriots whose ubiquitous photographs, draped with flags, serve as official icons – are precisely the local threshold guardians (...) whom it is the first problem of the hero to surpass. (Campbell: 328).

This tremendous cultural shift has been compellingly illustrated in Harold Pinter's plays, and especially in *Counterblast's* account of NATO's 50th birthday celebration.

Literature

- Batty, Mark, (2005) *About Pinter: the Playwright & the Work*, Faber and Faber, London.
- Billington, Michael, «Celebrating Pinter», in *Pinter at 70, A Casebook*, Routledge, New York and London, 2001.
- Bloom, Harold, *Shakespeare, The Invention of the Human*, Riverhead Books, New York, 1998.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Abacus, London, 1975 (copyright 1949).
- Chomsky, Noam, *The New Military Humanism, Lessons from Kosovo*, Common Courage Press, Monroe, ME, 1999.
- Frazer, Sir James, *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, Wordsworth Reference, England, 1993.
- Pinter, Harold, *Celebration & The Room*, Faber and Faber, London, 2000.
- Pinter, Harold, *Counterblast*, BBC Community Programme Unit, 1999.
- Pinter, Harold, *Party Time*, Faber and Faber, London, Boston, 1991.
- Pinter, Harold, *The Birthday Party*, in *Plays: One*, Eyre Methuen, The Methuen Paperback, 1976.
- Prentice, Penelope, *The Pinter Ethic, The Erotic Aesthetic*, Garland Reference Library of the Humanities, Vol.2237, New York, 2000.
- Webster's *New Universal Dictionary of the English Language*, Webster's Universal Press, New York, 1977.

Internet Sources

- Carl Savich, "Belgrade 41: Hitler's Attck", Serbianna, August 31, 2006.
- Wikipedia, "1999 NATO bombing of Novi Sad", 4/9/2007.
- "US-NATO bombs fall on Serbia: the "New World Order" takes shape, WSWS editorial board, 25 March 1999.
- Schwartz, Peter, "NATO attack on Serbia has repercussions for Europe as a whole, WSWS, 31 March 1999.

Радмила Настић

**СИМБОЛИКА ПРОСЛАВЕ У ПИНТЕРОВИМ ДРАМАМА
РОЂЕНДАН, ВРЕМЕ ЗАБАВЕ, ПРОСЛАВА И У
ДОКУМЕНТАРЦУ ПРОТИВУДАР**

Резиме

У неколико својих драма Пинтер уводи варијације на тему прославе и њеног двоструког значења за организаторе прослава, малигне моћнике, и њихове жртве. У Пинтеровим драмама прославе никада нису оно што на први поглед изгледају, заоденуте су иронијом и цинизмом. Прослава је централна политичка метафора у многим Пинтеровим драмама. Осим што истражује нове приступе предметним драмама, рад се посебно фокусира на прославу у мало познатом документарцу *Противудар*, урађеном током НАТО бомбардовања Југославије 1999. године, срачунаог да буде рођендански поклон поводом педесетогодишњице ове војне алијансе. Овај документарца сачињен је у најбољој традицији енглеског документарног филма, а садржи и елементе Пинтеровог драмског језика.

Rush Rehm
Stanford University

PINTER AND POLITICS

Pinter's political interests have taken many forms, but none more important than his call to resistance.

Key words: Pinter, politics, human rights, imperialism, torture

The search for “politics” in Pinter’s plays dating from the 1950s through the early 1980s proves elusive.¹¹ In their claustrophobic environments (*The Room*, *The Birthday Party*, *The Caretaker*, *The Dumbwaiter*, *The Homecoming*, *No Man’s Land*, and others), an almost uncanny tension permeates the stage. We witness almost continual struggles for power, but in them no one would claim that Pinter dramatizes larger geopolitical forces or the resistance of the underclass. Gender, the erotic, and sexual jealousy—frequently subtle, sometimes overt — play an important role in these and other plays (*Night*, *The Lover*, *Old Times*, *Betrayal*), leading some critics to see the regressive politics of misogyny at work. This seems unlikely, given how effete, impotent, and cruel Pinter’s male world often is.

Time and again a mysterious, disturbing, and potentially violent visitor enters from the outside. Scholars like Martin Esslin and Michael Billington glimpse in these visitations an image of authoritarian forces at work; the subjugation of Stanley in *The Birthday Party*, for example, supports this interpretation. However, most of the plays focus on how the outsider exploits tensions already present, shaking up and re-aligning domestic power; we do not see a microcosm of some wider political struggle.

Language is carefully wrought in Pinter, as characters speak less to communicate than to insinuate, intimidate, prevaricate, or confuse, but their targets are local. The pauses and silences that characterize Pinter’s dialogue suggest psychological, rather than political, manipulation. Indeed, each character puts forth a different (even self-contradictory)

1 For Pinter’s plays, see his *Collected Works* (4 volumes), 1st Evergreen ed. (New York: Grove Weidenfeld, 1990) and *Plays Four*, 2nd expanded ed. (London: Faber and Faber, 2005).

version of what happened before, revealing the past as unstable and memory as unreliable. If history is mere assertion, a matter of convenience, an idiosyncratic story based on the vagaries of personal memory, then there is no reliable check on the past. However, if the theater is to do the political work of telling the truth, exposing hypocrisy, and breaking through propaganda, then it depends on history having determinant facts and at least some objective truths. For this reason alone, the plays that made Pinter a household name offer little firm ground for political insight or protest.

Beginning in the early 1980s, however, Pinter wrote some overtly political plays, including *Mountain Language*, *One for the Road*, *Party Time*, and others. Many critics find these inferior to Pinter's earlier work, accusing him of abandoning psychological and erotic menace for political heavy-handedness. Whether or not one agrees with these judgments, Pinter's political plays never lose the bitter and sardonic wit that characterizes his earlier drama. They remain deeply involved in the game of language, unmasking doublespeak and indirection as a favorite mode of manipulation and control.

Stanford Summer Theater (a professional theater I started in 1996) presented a Pinter Festival in the summer of 2004, only a few months before Pinter won the Nobel Prize for Literature. We staged productions of *The Lover*, *Night*, *The Collection*, and *The Applicant* (an early sketch about a job interview that turns into physical torture). Our film series featured Pinter screenplays, and we presented a daylong symposium during which we performed his short political plays, *Press Conference* and *The New World Order*.² In the former, a new Secretary of Culture (formerly head of Secret Police) jokes and wisecracks about violations of human rights, managing to make great things look small and irrelevant. His ease and comfort in the role of professional liar has its obvious counterparts in the real world, but Pinter exposes the delight in the game of hiding hypocrisy, something politicians work hard to keep from showing.

In *The New World Order* (1991), two men torture a third, hooded and bound to a chair. They repeat the mantra "It's just the beginning, it hasn't even started," to terrifying effect. Given where we have come in 20 years (the "war" on terror, extraordinary rendition, officially sanctioned torture, Guantanamo), this short piece seems like evil prophecy. However, the play focuses on the interaction between the torturers and their worries about how their actions might be understood. Eventually they

2 *Press Conference* (London : Faber and Faber, 2002); *The New World Order* (in *Plays 4*, above note 1).

convince themselves that what they are doing is “keeping the world clean for democracy,” and they return to their job with a new dedication and energy. Here the ideology of the Minister of Culture in *Press Conference*—what WE do is good, noble, necessary, and praiseworthy—lodges in the minds of those who do the dirty work of torture, a recognition of the way that the public deception of political leaders plays out on the individual cogs in the machine.

Pinter explored this “trickle down” effect in his 2005 Nobel Prize acceptance speech, entitled “Art, Truth & Politics” (delivered via video tape from his wheel chair): “Language [among US politicians and apologists] is actually employed to keep thought at bay. The words ‘the American people’ provide a truly voluptuous cushion of reassurance. You don’t have to think. Just lie back on the cushion. The cushion may be suffocating your intelligence and your critical faculties but it’s very comfortable.”³ We might consider Pinter’s observation in light of the recent political performance piece by Jane Comfort Dance Company, “American Rendition,” where political abduction and torture merge with television “reality shows.” In Comfort’s piece, competition, humiliation, and public display in the mass media are reflected in the (more or less) hidden acts of political subjugation, torture, and murder. We Americans sit back on the sofa, the comfortable cushion that tells us the world is ours (and rightfully so), and we watch, assured that as part of “the American people” we can do what we like, because it is noble, good, and intrinsically worthwhile. And we can always change the channel.

In his acceptance speech Pinter also distinguished between his sense as a writer that “a thing is not necessarily either true or false; it can be both” and his need as a citizen to know “What is true? What is false?” Among artists who have spoken out in recent years, few have been so forceful and effective as Pinter in throwing the question “What is true?” back in the face of the “leaders” who have led the US (and its clients, including the UK) into wars of aggression in Iraq, Afghanistan, and the former Yugoslavia, as well as proxy wars fought by Israel in Lebanon and the Occupied Territories. And unlike many critics of the current Iraq War, Pinter viewed this conflict not as an aberration, but as a continuation of American imperialism with the gloves off (given the end of the Cold War). On Turkish repression of the Kurds, on the overthrow of the Allende regime in Chile, on Western support for apartheid South Africa (often forgotten these days), on the illegal US embargo and ongoing acts of terrorism against Cuba, on the US overthrowing democracies

3 “Art, Truth & Politics”, Nobel Prize for Literature acceptance speech delivered Wednesday Dec. 7, 2005 (<http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html>)

and funding military dictatorships in Central and Latin America, and on a variety of related issues, Pinter has proven an eloquent and resolute champion of truth-telling in the face of public lies and political propaganda.

In his speech against the Iraq War delivered before the House of Commons in 2003, Pinter not only told the truth but also called us to action: “The stink of hypocrisy is suffocating. This is in reality a simple tale of invasion of sovereign territory, military occupation and control of oil. We have a clear obligation, which is to resist.”⁴ His death on December 24, 2008 is a great loss, not only to those of us who love the theater, but also to those of us who struggle for the good things of the world—fairness, equality, freedom, solidarity—and who recognize in

Literature

Billington, Michael. Harold Pinter, updated ed. (London: Faber and Faber, 2007).

Esslin, Martin. Pinter: The Playwright, 6th exp. and rev. ed. (London: Methuen 2000).

Grimes, Charles. Harold Pinter's Politics: A Silence Beyond Echo (Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2005).

Gussow, Mel, ed. Conversations with Pinter (New York: Limelight Editions, 1994).

Raby, Peter, ed, The Cambridge Companion to Harold Pinter (Cambridge, U.K. and New York: Cambridge University Press, 2001).

Rush Rehm

ПИНТЕР И ПОЛИТИКА

Резиме

Пинтерова интересовања за политичка питања испољавала су се у различитим аспектима, од којих је свакако најзначајнији онај који се односи на његов позив на отпор.

4 Speech before House of Commons, delivered Tuesday 21st January, 2003 (www.haroldpinter.org/politics/lobby_of_parliament.html)

Томислав Павловић

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ПИНТЕРОВ ПОЕТСКИ ТЕАТАР

Циљ овог рада је био да се шире осветли поетски квалитет Пинтеровог драмског опуса. Лирска расположења нису остављала Пинтера ни и у каснијим годинама кад су више него успешно преточена у драмске реплике. Пинтеров песнички инструментариј карактеришу моћне поетске метафоре и слике чија се артикулација остварује како традиционалним и тако и модерним стилским средствима која су често у сфери неизрецивог. Поезија Пинтеровог театра почива на наслеђу имајизма и надреализма али и на тековинама поезије театра апсурда чији је главни протагонист Самјуел Бекет. Иако неравномерно распоређена у корпусу Пинтерових драма, она значајно доприноси његовој свеукупној уметничкој снази.

Кључне речи: поетска авангарда, песništво позорнице, драмски језик, лирски печат, поетска метафора, нејезичка средства, под-текст, ритам, имајизам, надреализам.

Позориште је идеалан медијум за поезију.

Томас Стернс Елиот

Поезија је, као што је познато, обележила почетак списатељског рада Харолда Пинтера (Harold Pinter). Драмско стваралаштво у којем је Пинтер пак достигао своје уметничке врхунце на специфичан начин сведочи да његов песнички дар не познаје границе између књижевних родова. Проучаваоци Пинтеровог дела у новије време често истичу квалитете његове поезије, која је дуго била у сенци драмског стваралаштва, и у њој проналазе мотиве и ритмове који су се пренели у драме обогативши њихов колорит поетским нијансама. Ми ћемо, међутим, пажњу усредсредити искључиво на поезију присутну у Пинтеровим драмама, ону поезију која до нас допире са позорнице.

Бројни су драмски писци чија дела краси поетски ореол. Бернард Шо (Bernard Shaw) је рецимо проглашаван песником позорнице због скоро музичке оркестрације својих дијалога. Џон Миллингтон Синг (John Millington Synge) и Шон О'Кејси (Sean O'Casey)

уживали су овај статус због типично ирског осећања за ритам и сликовитости свог језика, а Тенеси Вилијамс (Tennessee Williams) због наглашеног симболизма. Код ових драмских писаца, међутим, поезија се јављала као нека врста узгредног ефекта произишлог из виталности њиховог драмског језика и специфичности у начину обраде тема и идеја.

За разлику од њих, поезија у Пинтеровом делу извире из ситуација које остају неухватљиве за експликацију путем уобичајених значења речи и могућности језика да та значења трансцендира. Сходно томе, Пинтеров драмско-поетски израз представља моћно средство којим се досеже област апсурда као и других мистериозних сфера духа које обележавају људску егзистенцију. Ако је судити по поменутиим својствима песничког језика Пинтерових драма, он је близак оном крилу француског авангардног театра који је познат под именом „поетска авангарда“. Његови представници су Мишел де Гелдероде (Michel de Ghelderode), Жак Одиберти (Jacques Audiberti), Жорж Неве (Georges Neveux), а из млађе генерације ту су Жорж Шеаде (Georges Shehade), Анри Пишет (Henri Pichette), Жан Вотје (Jean Vauthier) и други.

Ова струја театра апсурда се у својим основним тенденцијама поклапа са оном коју предводе Ежен Јонеско и Жан Жене. Оба крила занемарују класична правила драмског структурирања. Оно што их раздваја је заправо разлика у атмосфери која влада у драмским делима. Дrame које потичу из пера припадника „поетске авангарде“ су драме са мање жестине, односно мање пародије и гротеске. У њима преовлађују лирски тонови и свесно се тежи говору који је у бити поетски и чија се богата асоцијативност транспонује у поетске слике.¹

Такође је познато да радикална струја театра апсурда тежи једној другој врсти поезије позорнице која у суштини није поезија језика. Иако још увек један од носећих елемената драмске структуре, језик се као извор поезије потискује у други план а квалитет поетског се постиже објективизацијом сценске слике као такве.

Пинтер, истакли смо, није био склон такозваним „антилитерарним“ тенденцијама авангардног театра које језик деградирају до те мере да се он претвара у сопствену негацију. Он је био убеђен да су ситуације, које превазилазе могућности језика да их искаже, права изворишта поезије, али и у то да речи ипак морају задржати своју улогу у обликовању драмског поетског исказа. Такав став га је

1 О „поетској авангарди“ видети даље у: Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth Middlesex, England, 1982, 25.

у основи приближио полазиштима Томаса Елиота (Thomas Stearns Eliot) који је тврдио да: „ако се, ... само део значења може изразити парафразом, то бива зато што је песник заокупљен границама све-сти иза којих су речи немоћне, мада значења још увек постоје.“²

Као што знамо, Пинтерови ликови живе управо на поменутиим „границама“ када се у самоћи суочавају са круцијалним проблемима своје егзистенције. Не дајући никаква решења нити наговештавајући излаз из оваквих ситуација, Пинтер их је учинио мистериозним и отвореним што ће рећи управо погодним за поетску обраду. По томе он је писац сасвим другачији од Шоа, Синга и О’Кејсија а и од својих савременика попут Озборна, Ардена и Векера који су се интересовали за шире друштвене проблеме, политику, историју и томе слично. И Брехтово *ејско њозоришће* са својим усмерењем ка друштвеним збивањима развијало се у правцу супротном од оног у којем се кретало Пинтерово стваралаштво. Интересовање за унутрашњи живот човеков, за егзистенцију у правом смислу те речи учинило је Пинтера блиским Бекету а природа креативног поступка о којем ће још бити речи дала је Пинтеровом као и Бекетовом театру пре свега *лирски њечаш*.

У разматрању чак и овог аспекта Пинтерове драматургије не може се заобићи њен дуализам. С једне стране присутан је реализам, чак натурализам у презентирању појединих детаља а са друге чисто поетско осећање фантазије и нестварна атмосфера сна која изгледа неспојива са поменутиим реализмом. Тајна ове необичне фузије лежи у Пинтеровој способности да суморни материјал свакодневице трансформише у звучну и ритмички ефектну целину. Као пример наводимо одломак из драме *Паџуљци*, који садржи Ленову *дијалрибу* уперену против његових пријатеља Пита и Марка:

„ЛЕН: ... То је проклети безобразлук. ... Пит једе сувише сира, од њега му је зло, он ће га урнисати, али то нема везе, ипак сте обојица у истом сосу, једете ми сав кекс, али то нема везе, ипак сте обојица у истом сосу, ипак стојите заједно иза завеса. Он мисли да си будала, Пит мисли да си будала, али то нема везе, ипак обојица стојите иза мојих завеса, померате моје завесе у мојој соби.“³

2 Tomas S. Eliot, „Muzika poezije“, u: *Izabrani tekstovi*, Prosveta, Beograd, 1963. 179.

3 Harold Pinter, *The Dwarfs*, in: *Plays Two*, Faber and Faber, London, 1996, 100. (moj prevod)
„Len: ... It’s a bloody impertinence. ... Pete’s been eating to much cheese, he’s ill from it, it’s eating his flesh away, but that doesn’t matter, you’re still both in the same boat, you’re eating all my biscuits, but that doesn’t matter, you’re still both in the same boat, you’re still standing behind the curtains together. He thinks you’re a fool, Pete thinks you’re a fool, but that doesn’t matter, you’re still both of you standing behind my curtains, moving my curtains in my room.“

Као што се може видети, у цитираном одломку је уз помоћ модерног колоквијало-поетског дискурса сјајно експлицирана једна од омиљених или боље речено вечитих Пинтерових тема а то је тема уљеза који конспирирају против свог домаћина – власника простора у којем се налазе. Лен је свестан Маркове и Питове завере и због тога се осећа надмоћно што симболизују више пута поновљене реченице „стојите иза завеса“ и „обојица сте у истом сосу“, а жели и да нагласи своје право на животни простор о којем је реч понављањем да су соба, завесе, чак и храна, његови. Међутим, као и сви Пинтерови јунаци, он остаје прилично индиферентан на текућа догађања што имплицира више пута изречена реченица „али то нема везе“. Поред тога, у овом ритмички структурираном одломку је на сублиман, поетски начин уз помоћ узгредних назнака, представљена срж суштински лоших међусобних односа тројице јунака.

Пинтерова драмска поезија, очито је, нема ничег заједничког са оном коју су неговали Томас Елиот (T. S. Eliot) и Кристофер Фрај (Christopher Frye) и коју је карактерисала скоро класична стиховна организација са местимичним римовањем и честим стилским фигурама. Као и код Пинтера и у њиховим драмском делу био је присутан поменути дуалитет, с том разликом што су Елиот и Фрај покушали да свакодневне теме изразе узвишеним и китњастим поетским стилем. Ова оштра супротност између садржине и стила свакако је највише допринела неуспеху Елиотовог и Фрајевог драмско-песничког експеримента.

Стварност коју Пинтер презентира у својим драмама јесте иста она стварност инхерентна авангардној драми као правцу. Та стварност је многострука будући да истовремено егзистира на разним нивоима. Непознанице у погледу идентитета и мотива Пинтерових јунака и недореченост ситуација чији су актери, онемогућавају свођење стварности на једнолинијску апстракцију и представљају је у свој њеној комплексности. Овакву стварност може изразити пре свега поезија и стварност Пинтерових драма је заправо песничка стварност. Имплицитна порука у овом случају јесте да је таква стварност једина истинита и могућа стварност. Спунер, лик из драме „Ничија земља“, у једном тренутку поставља питање које је релевантно за проблем о којем дискутујемо: „Почињем се питати да ли вама уопште ишта значи истински прецизна и стога суштинска пјесничка дефиниција ствари.“⁴

Покушавајући да стварност дефинише песнички, Пинтер је попут Бекета својеврсном интроспекцијом понирио до оних поједи-

4 Harold Pinter, *Ničija zemlja*, u: *Pet drama*, Nolit, Beograd, 1982, 247.

начних искустава и емоција које је тешко или немогуће изразити. Сасвим обичне иницијалне ситуације, дате уистину сликовито и са израженим смислом за детаљ, су сложеним сценским и вербалним структурирањем уздигнуте до нивоа правих поетских метафора. Не смемо дакле заборавити да у креирању поменутих поетских метафора велику улогу имају сценографија и нејезичка средства. Упечатљиве слике које трансцендирају до поетских метафора у Пинтеровим драмама јесу, између осталих, кафкијанска слика Стенлија који очекује да се појаве егзекутори (*Рођендан*); слика старог бескућника Дејвиса кога последња сцена драме *Настојник* представља у ставу изрицања молбе која му замире на уснама; приказ двоје људи који живе заједно али не могу да успоставе контакт због емоционалне отуђености која све више узима маха (*Пејзаж*).

На једну од најефектнијих поетских метафора наилазимо на крају драме *Ничија земља*, када постаје јасно да простор који је означен насловом заправо није ништа друго до фаза људског живота која непосредно претходи смрти. Херст је у току драме повремено свестан да је на умору али се пуна истина о томе шта га очекује сваљује на њега свом тежином управо на крају драме. Ми је назиремо из подтекста песнички интонираних реченица Бригса, Фостера и Спунера:

„ХЕРСТ: Али јесмо ли? То је моје питање. Или ја, јесам ли ја? Јесмо ли промијенили тему?

ФОСТЕР: Дакако. Претходна је тема скинута с дневног реда.

ХЕРСТ: Што је била претходна тема?

ФОСТЕР: Заборавило се. Промијенили сте је.

ХЕРСТ: Што је садашња тема?

ФОСТЕР: Да нема никаквих могућности да се промијени тема будући да је тема сада већ промијењена.

БРИГС: По посљедњи пут.

ФОСТЕР: Тако да се никад више ништа неће догодити. Ви ћете, на просто, заувјек сједити овдје.

БРИГС: Али не сам.

ФОСТЕР: Не. Ми ћемо бити с вама. Бригс и ја.

Сцанка

ХЕРСТ: Ноћ је.

ФОСТЕР: И увијек ће бити ноћ.

БРИГС: Јер се тема –

ФОСТЕР: Не може више никад промијенити.

Шуиња.

ХЕРСТ: Али ја чујем ... цвркут птица. Зар их ви не чујете. Цвркут који никад прије нисам чуо. Чујем их онако како мора да су пјевале некоћ, кад сам био млад, премда их тада уопће нисам чуо, премда су тада пјевале свуд око нас. (*Стиханка.*) Да. Тако је. Ја ходам према језеру. Нетко ме слиједи, између стабала. Ја му измичем, веома лако. Видим неко тијело у води, како плута. Узрујан сам. Погледам изближе и видим да сам се преварио. У води нема ничега. Кажем самом себи, видио сам тијело, нетко се утапа. Али преварио сам се. Нема ничега.

Шуиња.

СПУНЕР: Не. Ти си у ничијој земљи. Она је непомична, никад се не мијења, никада не стари, већ остаје заувјек ледена и нијема.

Шуиња.

ХЕРСТ: Да попијем у то име.

Пије.

*Пошћуно затамњење.*⁵

Последња сцена у драми *Ничија земља* импресионира једном моћном, скоро грандиозном поетском сликом човека чије су интелектуалне и креативне снаге пресахле и коме преостаје само да ишчекује физички нестанак са овог света. То је човек метафорично представљен као неко чије су све теме „скинуте с дневног реда“, осим оне последње а то су ноћ и зима – симболи смрти у животном циклусу. Лепоти ове метафоре, а и целокупне песничке слике, доприноси још један квалитет који се сагледава у чињеници да управо у завршној сцени Бригс и Фостер, две иначе врло прозаичне личности, доживљавају трансформацију. Изјаве којима саопштавају Херсту да више „нема могућности да се тема промени“, да ће он „заувек седети овде“, као и да ће њих двојица бдети над њим, имају призвук неумитности што их уздиже на пиједестал оних виших бића која воде душе људи и бде над њима. Штавише, они обављају оно што је у античким трагедијама била улога хора - да се јунаку саопшти воља богова. Упркос свему, Херст као да жели да се последњим напором меморије врати у време своје младости када се чуо „цвркут птица“, али га Спунерове речи којима га овај подсећа да је у „ничијој земљи“ отржу из тог краткотрајног сна. Стоички прихватајући „одлуку виших сила“ односно истину, Херст достојанствено „пије у то име“ управо у маниру каквог античког трагичног јунака што га узноси изнад граница оне етичке сфере у којима се крећу јунаци трагикомедије. Ово је још један доказ да су поједини Пинтерови јунаци

5 Ibid., 276-277.

нешто посебно у односу на друге трагикомичне ликове, а оно што изговарају и преображај кроз који пролазе у задњој сцени драме **Ничија земља** чине да та сцена добије метафизички ореол.

Поетски узлети и дефинитивно нису карактеристика свих Пинтерових драма. У раним драмама они су ређи уколико изузмемо драму **Паишуљци**, која је права пинтеровска поетска драма као и поједина места из драма **Рођендан** и **Насијојник**. Драме у којима песнички израз добија на интензитету припадају средњем и каснијем периоду Пинтеровог стваралаштва када он радикално мења свој стил напуштајући првобитни натурализам у креирању радње и дијалога. Сходно томе, на истинску авангардну драмску поезију наилазимо тек у драмама **Пејзаж**, **Тишина**, **Ноћ**, **Спшара времена**, **Ничија земља**, **Гласови њородице**, **Нека Аљаска** и **Месечина**. Побројане драме не садрже поетски набој у једнакој мери нити су све у потпуности поетски конципиране. Драмска поезија је најприсутнија у драмама **Пејзаж**, **Тишина**, **Ноћ** и **Гласови њородице** које су и формално и скруктурално поетски обликоване. У осталим драмама поезија је сконцентрисана у фрагментима који тако усамљени имају онај особити лирски сјај.

Стихове које је Пинтер објављивао пре него што се посветио писању драма критичари су оценили као сродне поезији имажиста Езра Паунд (Ezra Pound) и надреалиста Дилан Томас (Dylan Thomas).⁶ Одједи ових праваца се међутим могу уочити и у оном што називамо Пинтеровом драмском поезијом.

Имажистичко настојање да се у поезији употреби обичан, свакодневни језик присутно је и у Пинтеровој поезији позорнице што се да приметити како у одломку из драме **Паишуљци** којег смо претходно цитирали тако и у појединим цитатима датим у ранијим поглављима. Такође примећујемо да Пинтер, попут осталих имажиста неуморно истрајава у покушајима да нађе увек тачну и прецизну реч, никад се не задовољавајући неком приближно тачном. Резултат тог пасионираног настојања јесте нађена реч (**мош јустие**), која се ритмички и семантички савршено уклапа у поетску структуру. У том смислу илустративан је фрагмент из драме **Рођендан** са Голдберговим и Меккеновим вербалним егзибицијама:

„ГОЛДБЕРГ: Бићеш преоријентисан.

МЕККЕН: Бићеш богат.

ГОЛДБЕРГ: Бићеш наш понос и радост.

МЕККЕН: Бићеш mensch.“⁷

6 Видети Martin Eslin, *Uvod*, u: *Pet drama*, Op. cit., 9.

7 Harold Pinter, *Rodendan*, u: *Pet drama*, Op. cit., 88.

Дато набрајање кулминира немачком речју *mensch* која не само да је као једнословна, ритмички и стилски комплементарна датој структури већ је и у семантичком погледу знатно обогаћује. Изворно значење речи *mensch* – човек, сада је у другом плану у односу на оно које конотира а које је симбол неке Стенлијеве будуће моћи и угледа. Наравно, ову је реч Пинтер дао у иронијском контексту како би још јаче подвукао сву беду Стенлијевог положаја. Тиме је како видимо остварен вишеструки ефекат.

Једно од радикалних програмских начела имажистичког покрета, које је и авангардна драма као нов и револуционаран покрет у уметности прокламовала, било је да се морају створити нови ритмови који ће изразити нова стања духа и нова расположења. Пинтер је остварењу овог начела дао велики допринос обликујући своју сценску поезију у ритмичке целине живљег и скоро френетичног темпа али и успореног који је карактеристичан за *сѿасис драме*. Као пример може послужити одломак из драме *Тишина*:

„РАМЗИ: Ја шетам са мојом девојком која носи сиву блузу када шета и сиве ципеле и шета са мном радо носећи своју одећу одабрану за мене. Своју сиву одећу.

Она ме држи за руку.

Лепим вечерима ми шетамо брдима до врха брда поред паса облаци јуре баш пре мрака или док мрак пада када месец

Кад је хладно ја је зауставим и пребацим јој мантил преко рамена или кад је кишовито руке преко руку, она увија своје руке. И говорим јој и кажем јој све.

Она се облачи за моје очи.

Говорим јој моје мисли. Сад сам спреман да шетам са њеном руком у мени њеном шаком у мени.

Говорим јој моје главне намере, док облаци јуре. Она подигне поглед ка мени и слуша гледајући доле. Она застане у пола реченице, моје реченице, да би подигла поглед ка мени. Понекад јој шака исклизне из моје, рука јој је олабављена, хода мало по страни, пас лаје.“⁸

8 Harold Pinter, *Silence*, in: *Plays Three*, Faber and Faber, London, 1996, 191. (мој превод)

„Rumsey

I walk with my girl who wears a grey blouse when she walks and grey shoes and walks with me readily her clothes considered for me. Her grey clothes.

She holds my arm.

On good evenings we walk through the hills to the top of the hill past the dogs the clouds racing just before dark or as dark is falling when the moon

When it's chilly I stop her and slip her raincoat over her shoulders or rainy slip arms into the arms, she twisting her arms. And talk to her and tell her everything.

She dresses for my eyes.

I tell her my thoughts. Now I am ready to walk, her arm in me her hand in me.

Запажамо такође и малтене строфну организацију наведене ритмичке целине.

Можда и најизразитији захтев имажистичког манифеста јесте захтев песницима да створе слику – најконкретнију и најдефинитивнију. Такве песничке слике се у читавим серијама просто нижу у Пинтеровим драмама што је још једна потврда о склоности појединих авангардних писаца ка поезији и спремности да искористе све могућности које им у том погледу драма као медијум пружа.

Песничка слика непомућеног унутрашњег мира јунака драме и његовог окружења напросто исијава из речи Рамзија, лика из комада *Тишина*:

„РАМЗИ: Посматрам облаке. Пријатна су ребра и тетиве облака.

Ништа нисам изгубио.

Пријатно је што сам сâм и посматрам светло које нестаје. Моје животиње су мирне. Моје срце никада не лупа. Увече читам. Никог нема да ми говори шта се од мене очекује или не очекује. Ништа се од мене не тражи.“⁹

Након цитираног Рамзијевог монолога у поменутој драми налази се и монолог другог лика Бејтса који почиње бриљантном поетском минијатуром на омиљену Пинтерову тему изолације и отуђености:

„БЕЈТС: Шетам у мислима. Али не могу да изађем из ових зидова, у сусрет ветру. Долине су омеђене зидовима, као и језера. Небо је зид.“¹⁰

Индикативно је да Пинтер у својој драмској, као и раној поезији, тежи да, попут имажиста, постигне што већу концентрованост песничког исказа. Томе у прилог иду и згуснутост детаља и елизија у реченицама која је видљивија у оригиналу него у преводу.

I tell her my life's thoughts, clouds racing. She looks up at me or listens looking down. She stops in midsentence, my sentence, to look up at me. Sometimes her hand has slipped from mine, her arm loosened, she walks slightly apart, dog barks.“

9 Ibid., 193. (moj prevod)

„Rumsey

I watch the clouds. Pleasant the ribs and tendons of cloud
I've lost nothing.

Pleasant alone and watch the folding light. My animals are quiet. My heart never bangs. I read in the evenings. There is no-one to tell me what is expected or not expected of me. There is nothing required of me.“

10 Ibid., 197-198. (moj prevod)

„Bates

I walk in my mind. But can't get out of the walls, into a wind. Meadows are walled. The sky's a wall.“

Нешто раније истакли смо да проучаваоци Пинтеровог дела његову поезију поред имажизма везују и за надреализам. У Пинтеровој драмској поезији се пак могу издвојити места где је примењена надреалистичка техника писања која се у многим аспектима разликује од имажистичке. Као и сваки авангардни писац и Пинтер је показао склоност ка надреализму, а истовремено присуство надреалистичких и имажистичких стилских елемената доприносе мултидимензионалности целокупног драмског опуса.

Песници надреалисти су као свој главни циљ прокламовали откривање скривене стварности, такозване надреалности и да, сходно томе, уметничко дело мора изразити халуцинантне визије и доживљаје карактеристичне за спонтано функционисање људског духа. У настојању да не поремети њихову аутентичност, писац се мора препустити слободној игри асоцијација и бележити све што му падне на ум. Колико је Пинтер био близак поменутиим надреалистичким становиштима показује и ова његова рана изјава:

„Понекад, у мојим песмама, ја сам тек нејасно свестан основе мог рада а дело се повинује сопственом закону и дисциплини, са мном као посредником, такорећи. Али као што кажете, колико мање свестан утолико боље ...“¹¹

Пинтер је дакле још у раним данима свог стварања био убеђен да извор његове поезије лежи негде дубоко у подсвести и да се она рађа и потом развија следећи неку своју логику и ток. Означивши себе само као посредника у преношењу оваквих мисаоних токова а свест својеврсном препреком, Пинтер се приближио надреалистичком концепту *аутономатског писања* које је пишчево главно техничко средство. Слободна игра асоцијација доводи до повезивања предмета међу којима се при нормалном стању духа не може пронаћи никаква веза. На тај начин настају најнеобичнији спојеви речи и најчудесније слике које изазивају изненађење код читалаца.

Говорећи о Пинтеровој драмској техници, нагласили смо улогу коју је интуиција одиграла у стварању драма. Иако фантазија и преплитање асоцијација карактеристични за надреалистичку поезију нису константа у већини Пинтерових драма, они свакако доминирају у драми *Пашуљци*, а присутни су донекле и у *скасис*

11 Harold Pinter, *prepiska iz 1955. godine*, citira Martin Esslin, *Pinter The Playwright*, Methuen, London, 1992, 258. (moj prevod)

„Sometimes, in poems, I am only dimly conscious of the grounds of my activity and the work proceeds to its own law and discipline, with me as go – between as it were. But as you say, if not conscious so much the better ...“

драмама и неким каснијим драмама као што су *Гласови породице* и *Нека Аљаска*.

У маниру правог надреалисте Пинтер се служи језиком фантастичних слика како би представио халуцинантна стања у којима се налази Лен, лик из драме *Патуљци*:

„ЛЕН: Згњечих сам сићушног инсекта на тањиру, ономад. И уклонио сам остатке са прста палцем. Онда сам видео како делићи расту, као паперје. Док су падали, постајали су већи, као паперје. Морао сам да ставим шаку у тело мртве птице.“¹²

Пар реченица након наведеног текста у поменутој драми имамо читаву серију изненађујућих, фантазмагоричних призора који попут блескова осветљавају повор Ленове менталне кризе:

„ЛЕН: ... Пит се шета поред реке. Испод дрваре зид стаје. Стаје. Шушти пожутела трава. Дрвени грудобрани чаврљају преко зида. Прашина на вашаришту откуцава. Он чује откуцавање вртешке уз реку са напором. Пит се шета поред реке. Испод дрваре зид стаје. Стаје. Шума виси. Маска смрти над водом. Пит се шета поред – галеба. Галеба који сече. Галеба. Доле. Он стаје. Леш пацова у жутој трави. Галеб корача. Галеб пробада. Галеб удара стопалом. Галеб рже. Галеб вршишти, цепа, Пит, цепа, зарива, Пит сече, ломи, Пит растрже леш, маше крилима, Питов кљун расте, пробада, зарива се, цима, река се тресе, нема месеца, шта ја могу видети, патуљци се сакупљају, клизају се низ мост, трчкарају поред обале, патуљци се сакупљају, способни, вредни, они носе кишне мантале, падаће киша, Пит се зарива, забија у главу патуљци гледају, Пит цимне, он цимне, Пит цима, он убије, он убија, глава пацова, са пучњем се цепа кожа на глави пацова. Пит шета поред ...“¹³

12 Harold Pinter, *The Dwarfs*, Op. cit., 93. (moj prevod)

„Len: I squashed a tiny insect on a plate the other day. And I brushed the remains off my finger with my thumb. Then I saw that the fragments were growing, like fluff. As they were falling, they were becoming larger, like fluff. I had to put my hand into the body of a dead bird“

13 Ibid., 95-96. (moj prevod)

„Len: ... Pete walks by the river. under the woodyard wall stops. Stops. Hiss of the yellow grass. The wood battlements jaw over the wall. Dust in the fairground ticks. The night ticks. He hears the tick of the roundabout, up the river with the sweat. Pete walks by the river. Under the woodyard wall stops. Stops. The wood hangs. Deathmask on the water. Pete walks by the gull. Slicing gull. Gull. Down. He stops. Rat corpse in the yellow grass. Gull pads. Gull probes. Gull stamps his feet. Gull whinnies up. Gull screams, tears, Pete, tears, digs, Pete cuts, breaks, Pete stretches the corpse, flaps his wings. Pete's beak grows, probes, digs, pulls, the river jolts, no moon, what can I see, the dwarfs collect, they slide down the bridge, they scutter by the shoreside, the dwarfs collect, capable, industrious they wear raincoats, it is going to rain, Pete digs, he screws in to the head, the dwarfs watch, Pete tugs, he tugs, he's tugging, he kills, he's killing, the rat's head, with a snap the cloth of the rat's head tears. Pete walks by the ...“

Призори који се ређају у цитату не представљају само рефлекс Ленових душевних трзаја већ садрже и детаље који указују да је цео тај мозаик пројекција Ленове унутрашње духовне пустоши која је свакако старија од његове психичке кризе и која је изазвана изопаченошћу савременог окружења. Исту такву духовну пустош у себи носи и Стенли Вебер, лик из драме *Рођендан*. Не могу се превидети неки детаљи из Леновог говора који указују да је његов свет онај херметизовани свет у којем „дрвени грудобрани чаврљају преко зида“ и који је налик „вашаришту на којем прашина откуцава“. Људе који такав свет наставајају Лен види као „прашину на вашаришту“ или некакве патуљке који трчкарају околу. Ленов свет није свет живота већ свет смрти на шта указују бројни макабристички детаљи. У њему „маска смрти“ виси над реком која је симбол живота, а у трави уместо цвећа види се леш пацова. И други детаљи на овој слици имају симболично значење. Истакнуто место у њој има галеб који је приказан као чудовишни грабљивац који растрже лешеве. Чудовишна је и Питова метаморфоза којом се он претвара у галеба – лешинара или какву другу сличну птицу која комада своје жртве што очигледно конотира Леново виђење других људи, укључујући и пријатеље, као групе бездушних грабљиваца. Пинтер можда није имао намере да, како је говорио, од својих ликова ствара симболе али се у контексту теме његових драма не само ликови већ и многе појединости с правом могу посматрати као поетски симболи.

Склоност ка надреалним поетским сликама Пинтера, као што смо рекли, није напуштала ни у каснијем периоду његовог стваралаштва. Веома упечатљиве поетске слике са надреалним елементима јесу оне у монолозима Деборе, лика из драме *Нека Аљаска*. Ево како изгледа једна од њених пројекција времена које је провела у некој врсти коме:

„ДЕБОРА: ... Чујете ли капање?

Пауза.

Чујем капање. Неко је оставио славину отворену.

Пауза.

Рећи ћу вам шта је то. То је бескрајни низ дворана. С огромним унутрашњим прозорима камуфлираним као зидови. Прозори су огледала, схватате. И тако се у стаклу види одблесак стакла. Заувек и заувек.

Пауза.

Не можете да замислите како је мирно.

Толико тихо да чујем како ми се очи помичу.

Тишина.

Лежим у кревету. Људи се нагињу нада мноме, говоре ми. Хтела бих да им кажем здраво, да прођаскамо, да нешто упитам. Али не можеш то да урадиш ако си у бескрајним стакленим дворанама где славине капљу.

Тишина.“¹⁴

Као што видимо, Пинтерова драмска поезија, будући авангардна, не поседује стиховну ни строфну организацију мада се нешто попут строфних целина може уочити у неким деловима драме *Тишина*, попут оног којег смо цитирали. Таква каква је она ипак садржи извесне стилске фигуре које свака на свој начин увећавају њену изражајност.

У последњем одломку из драме *Пашуљци* којег смо цитирали уочавамо *асиндетиско* низање читавих група глагола. Исто тако се може приметити понављање истих самогласничких и сугласничких група у појединим речима што нам омогућава да у њима препознамо *асонанцу* и *алишерацију*. У нашем преводу једне реченице из одломка који гласи: „Пит цепа зарива, Пит сече, ломи, Пит растеже леш, маше крилима, Питов кљун расте, пробада, зарива се, цима, река се тресе ...“¹⁵, *асонанце* и *алишерације* се не уочавају тако јасно као у оригиналу којег дајемо у напмени.

Поједини поетски делови у Пинтеровим драмама садрже *стихомишију*, једну врсту песничког дијалога који води порекло још из античке драме. Учесници дијалога наизменично изговарају по један стих са паралелним или супротним значењем а долази и до наизменичног понављања стихова.

Голдберг и Меккен (*Рођендан*), изговарају читав низ стихомиштија које упућују Стенлију:

„МЕККЕН: Бићеш успешан.
 ГОЛДБЕРГ: Бићеш потпун.
 МЕККЕН: Извршаваћеш наређења.
 ГОЛДБЕРГ: Доносићеш одлуке.
 МЕККЕН: Бићеш магнат.
 ГОЛДБЕРГ: Државник.
 МЕККЕН: Поседоваћеш јахте.
 ГОЛДБЕРГ: Животиње

14 Harold Pinter, *Neka Aljaska*, u: *Nove drame*, Lapis, Beograd, 1995, 37.

15 Harold Pinter, *The Dwarfs*, Op cit., 96. (moj prevod)

„Len: ... Gull screams, tears, Pete, tears, digs, Pete cuts, breaks, Pete stretches the corpse, flaps his wings, Pete's beak grows, probes, digs, pulls, the river jolts ...“

МЕККЕН: Животиње.¹⁶

Стихомитијом се радо служи и Самјуел Бекет што је још једна од додирних тачака између њега и Харолда Пинтера. У драми **Чекајући Годоа** ова песничка фигура је штавише веома честа и стога наводимо један од песнички врло успешних **стихомитијских дијалога**:

„ЕСТРАГОН: Да не бисмо чули ...

ВЛАДИМИР: Имамо ми својих разлога.

ЕСТРАГОН: Све оне мртве гласове.

ВЛАДИМИР: Што личе на шум крила.

ЕСТРАГОН: Лишћа.

ВЛАДИМИР: Песка.

ЕСТРАГОН: Лишћа.

Ђушање.

ВЛАДИМИР: Они говоре сви у исти мах.

ЕСТРАГОН: Сваки за себе.

Ђушање.

ВЛАДИМИР: Пре би се рекло да шапућу.

ЕСТРАГОН: Да жаморе.

ВЛАДИМИР: Да шуморе.

ЕСТРАГОН: Да шуморе.¹⁷

Стихомитијских дијалога има и у другим Пинтеровим драмама али у овом сегменту свога драмског песништва он није достигао поетске врхунце као Бекет. Његови стихомитијски дијалози имају углавном пародичан тон као што је овај којег изговарају Фред и Џејк у драми **Месечина**:

„ЏЕЈК: Ујка Руфус није био одушевљен.

ФРЕД: Зашто није? Знам ли ја одговор? Мислим да знам. Знам ли?

Пауза.

ЏЕЈК: Мислим да знаш.

ФРЕД: И ја тако мислим. Мислим да знам.

ЏЕЈК: И ја тако мислим.

Пауза.

ФРЕД: Одговор је да је твој отац био кратак у кешу.

ЏЕЈК: Остао је без лове на прилично спектакуларан начин.

ФРЕД: Изгубио је, само неколико ноћи раније, огромне паре на пристаништу у Богнор Рицису.

ЏЕЈК: У потрази за ситном рибом.

ФРЕД: Његов коцкарски живот био је пропала ствар.

ЏЕЈК: Сребрна кофа празна.

16 Harold Pinter, *Rodendan*, Op. cit., 88.

17 Samjuel Beket, *Čekajući Godoa*, Kultura, Beograd 1994. 87.

ФРЕД: Као и златна.
 ЏЕЈК: Без иједног дијаманта
 ФРЕД: Без иједног брилијанта.
 ЏЕЈК: Без брилијанта и на Вол Стриту.
 ФРЕД: У банци тропа.¹⁸

Цитирани стихомитијски дијалози из Пинтерових драма су, међутим, у сазвучју са некима из Бекетове драме *Чекајући Годоа* који такође имају баналну садржину:

„ЕСТРАГОН: Шта ћемо сад радити?
 ВЛАДИМИР: Док чекамо.
 ЕСТРАГОН: Док чекамо.
Ђушање.
 ВЛАДИМИР: Како би било да вршимо наше вежбе?
 ЕСТРАГОН: Наше покрете.
 ВЛАДИМИР: За добијање гипкости.
 ЕСТРАГОН: За млитављење.
 ВЛАДИМИР: За добијање окретности.
 ЕСТРАГОН: За млитављење.
 ВЛАДИМИР: Да се загрејемо.
 ЕСТРАГОН: Да се смиримо.
 ВЛАДИМИР: Хајде, онда!¹⁹

Стихомитијски дијалози у Бекетовим и Пинтеровим драмама динамизирају ритам реплика и на тај начин успешно разбијају монотонију успорених размена мисли што свакако стимулативно делује на публику.

Од осталих стилских фигура можемо издвојити и *ојкорачење*. Ова стилска фигура налази се у одломку из самог краја драме *Ничија земља*, којег смо цитирали желећи да илуструјемо једну Пинтерову успелу поетску слику. Иста фигура постоји и у репликама Фостера и Бригса, који претходе цитираном одломку:

„ФОСТЕР: Тема је сада зима. И зато ће зима остати заувек.
 БРИГС: И по последњи пут.
 ФОСТЕР: Који ће трајати вјечно. Ако је тема, на примјер, зима, прољеће неће никада доћи.
 ХЕРСТ: Али да вас питам ... морам вас питати ...
 ФОСТЕР: Љето неће никада доћи.
 БРИГС: Стабла –
 ФОСТЕР: Неће више пролистати.
 ХЕРСТ: Морам вас питати –

18 Harold Pinter, *Mesečina*, u: *Nove drame*, Op. cit., 95.

19 Samjuel Becket, *Čekajući Godoa*, Op. cit., 102.

БРИГС: Снијег –

ФОСТЕР: Снијег ће вечно падати. Зато што сте промијенили тему.
По посљедњи пут.²⁰

Стилске фигуре која су релативно честе у Пинтеровом драмско-поетском изразу су *анафоре*, *еифоре* и *симилохе*. Иако их је већ било у цитираним одломцима, као илустрацију наводимо један песнички монолог из драме „Пејзаж“ у којем су заступљена три поменути *лирска паралелизма*:

„БЕТ: Да ли су ме ове жене познавале? Ја нисам упамтила њихова лица. Ја никада пре нисам видела њихова лица. Ја никада пре нисам видела ове жене. У то сам сигурна. Зашто су ме посматрале. Ничег чудног нема на мени. Ничег чудног у ономе како ја изгледам. Ја изгледам као и било ко други.“²¹

На самом крају одломка у реченицама „Ничег чудног нема у ономе како ја изгледам. Ја изгледам као и било ко други“, запажа се и *палилогија* – фигура која заједно са анафором, епифором и симпломом припада групи лирских паралелизама.

Као пандан стихомитији којом се убрзава песнички ритам, Пинтер се служи и стилским средствима којима се песнички ритам успорава. Омиљено средство којим се он у ту сврху служи јесу *паузе* што се може видети у одломку из драме *Пејзаж*:

„БЕТ: Две жене су ме погледале, окренуле су се и пиљиле. Не. Ја сам ходала оне су стајале. Ја сам се окренула.

Пауза.

Због чега гледате?

Пауза.

Нисам то рекла, пиљила сам. Онда сам их гледала.

Пауза

Леп сам.

Пауза

20 Harold Pinter, *Ničija zemlja*, Op. cit., str. 276.

21 Harold Pinter, *Landscape in Plays Three*, Op. cit., p. 169. (moj prevod)

„Beth

Did those women know me? I didn't remember their faces. I'd never seen their faces before. I'd never seen those women before. I'm certain of it. Why were they looking at me? There's nothing strange about me. There's nothing strange about the way I look. I look like anyone.“

Одштала сам натраг по песку. Он се био окренуо. Ножни прсти су му били у песку, глава загнуена у руке.“²²

Успорење ритма Пинтер постиже и паузама у самој реченици (...), као и **ионављањем**. Ово се уочава у одломку из драме „Тишина“, иначе карактеристичном по преплитању и укрштању реплика које изговарају два лика – Елен и Рамзи:

„ЕЛЕН: Када трчим ... када трчим ... када трчим ... преко траве ...
РАМЗИ: Она лебди ... пода мног. Лебди ... пода мног.
ЕЛЕН: Окрећем се. Окрећем. Кружим. Клизим. Кружим. У омамљујућој светлости. Хоризонт се удаљава од сунца. Светло ме је смрвило.“²³

За разлику од имажистичких слика са јасно оцртаним детаљима, у Пинтеровом драмском песништву присутне су и модернистичке слике пригушених тонова у којима детаљи нису фокусирани. Једну од таквих слика нам дочарава Рамзи, лик из драме **Тишина**:

„РАМЗИ: Понекад видим људе. Они иду ка мени, не, није тако, иду у мом правцу, али никад не стижу до мене, скрећу лево, или нестају, а онда се поново појављују, да би нестали у шуми.

Тако је много начина да их изгубите из видног поља, а онда да их вратите у видно поље. На први поглед су разговетни ... онда нејасни ... па се губе ... па се опет виде на махове ... па нестану.“²⁴

22 Ibid., 168. (moj prevod)

„Beth

Two woman looked at me, turned and stared. No. I was walking, they were still. I turned.

Pause.

Why do you look?

Pause.

I didn't say that, I stared. Then I was looking at them.

Pause.

I am beautiful.

Pause.

I walked back over the sand. He had turned. Toes under sand, head buried in his arms.“

23 Harold Pinter, *Silence*, in: *Plays Three*, Op. cit., 198. (moj prevod)

„Ellen

When I run ... when I run ... when I run ... over the grass.

Rumsey

She floats ... under me. Floating ... under me.

Ellen

I turn. I turn. I wheel. I glide. I wheel. In stunning light. The horizon moves from the sun. I am crushed by the light.“

24 Ibid., 198. (moj prevod)

„Rumsey

Sometimes I see people. They walk towards me, no, not so, walk in my direction, but never reaching me, turning left, or disappearing, and then reappearing, to disappear into the wood.

У анализи Пинтерове драмске поезије тешко може промаћи наглашена песничка организација поетских целина. Пинтер наине гомила поједине речи које имају сродно значење у циљу осликовања згуснутих и напетих осећања својих ликова. Овакав поступак се у поезији назива *шаушологија* а одступање од обичног, прозног говора Пинтер остварује и груписањем речи и израза према њиховој снази односно експресивности креирајући тако *џрадационе* и *хијерболичне* структуре. Све то је присутно у следећем одломку из драме *Пашуљци*:

„ЛЕН: ... Изгубих краљевство. Претпостављам да прилично водите рачуна о стварима. Да ли знаш да сте ти и Пит два комедијаша из мјузик хола? Шта се дешава? Шта радите кад сте сами? Да ли изводите неки плес? Претпостављам да прилично водите рачуна о стварима. Ја такође имам и своје благо. Оно је у мом углу. Све је усклађено са тачком гледишта угла. Ја не држим бич. Ја сам радни човек. Покоравам се вољи угла. Радим као роб. Једно време сам мислио да сам му умакао, али он никада не умире, никада није мртав. Храним га, добро је ухрањен. Ја немам другог избора него да му дам за јело ствари које ми неко време изгледају вредне и што је било вредно претвара се у гној. Не могу ништа да сакријем. На могу ништа да оставим на страну. Ништа се не може уштедети, ништа се не може сакрити, ништа се не може сачувати, он чека, он једе, он је прождрљив, ти си у њему, Пит је у њему, сви сте ви у мом углу.“²⁵

Захваљујући одређеним гласовним и фразеолошким обртима, поједини поетски делови Пинтерових драма попримају *инкантациони* тон. У драми *Пашуљци*, инкантација је вишеструко присутна али је можда најефектнија у одломку који наводимо:

„ЛЕН: ... Ово је моје упориште. Ту нема паучине. Све је чисто и богато. Можда ће јутро доћи. Ако јутро дође оно неће уништити ни моје упориште ни моју раскош. Ако је у ноћи мрачно или светло, ништа

So many ways to lose sight of them, then to recapture sight of them. They are sharp at first sight ... then smudged ... then lost ... then glimpsed again ... then gone.“
25 Harold Pinter, *The Dwarfs*, Op cit., 95. (moj prevod)

„Len: ... I've lost a kingdom. I suppose you're taking good care of things. Did you know that you and Pit are a music hall act? What happens? What do you do when you're alone? Do you do a jig? I suppose you're taking good care of things. I've got my treasure too. It's in my corner. Everything's in my corner. Everything is from the corner's point of view. I don't hold a whip. I'm a labouring man. I do the corner's will. I slave my guts out. I thought, at one time, that I'd escaped it, but it never dies, it's never dead. I feed it, it's well fed. Things that at one time seem to me of value I have no resource but to give it to eat and what was of value turns into pus. I can hide nothing. I can't lay anything aside. Nothing can be put aside, nothing can be hidden, nothing can be saved, it waits, it eats, it's voracious, you're in it, Pete's in it, you're all in my corner.“

не долази као сметња. Имам свој кутак. Укљештен сам. Ово је поредак мој и краљевство моје. Ни глас се не чује.“²⁶

Поезију у Пинтеровим драмама налазимо и у облику малих фрагмената који окружени прозом, често баналном, делују као минијатурни поетски драгуљи. Одломак из драме *Месечина* завршава се једном таквом поетском минијатуром:

„ЕНДИ: Па ипак, признај. И ти си одувек гајила здраву жудњу према Марији. А и она према теби. И допусти ми да нешто дефинитивно разјасним. Никада нисам био љубоморан. Нисам био љубоморан тада. Нити сам љубоморан сада.

БЕЛ: Зашто би ти био љубоморан? Она ти је била љубавница. Током свих раних и лепих година нашег брака.

ЕНДИ: Мора да ме је подсећала на тебе.

Пауза.

Прошлост је магла.

Пауза.

Једном ... Сећам се тога ... једном ... једна жена ми је пришла у замраченој соби.

*Пауза*²⁷

Лирска места се сасвим неочекивано могу наћи и у драмама које нисмо означили као поетске, па чак и у драмама са политичком садржином које је Пинтер писао у позном периоду своје каријере. Драма *Време забаве*, завршава се јако лепим лирским монологом који чини запањујући контраст у односу на разговоре који се све време чују у драми и који су пуни агресије и изопачености. Монолог иначе изговара жртва политичког терора, младић по имену Џими:

„ЏИМИ: Понекад чујем ствари. Онда је све мирно.

Имао сам име. Џими. Звали су ме Џими. То ми је било име.

Понекад чујем ствари. Онда је све мирно. Када је све мирно, чујем сопствено срце.

А када настане ужасна бука, не чујем ништа. Не чујем, не дишем.

Слеп сам.

²⁶ Ibid., 84-85. (moj prevod)

„Len: ... This is my fixture. There is no web. All's clear, and abundant. Perhaps a morning will arrive. If a morning arrives, it will not destroy my fixture, nor my luxury. If it is dark in the night or light, nothing obtrudes. I have my compartment. I am wedged. Here is my arrangement, and my kingdom. There are no voices.“

²⁷ Harold Pinter, *Mesečina*, Op. cit., 98.

Онда је све мирно. Чујем откуцаје срца. То су вероватно откуцаји мога срца. То су вероватно откуцаји срца неког другог.

Шта сам ја?

Понекад врата тресну, чујем неке гласове, онда престану. Све престаје. Све то престаје. Све се затвара. Затвара се. Склапа се. Све се склапа. Заклапа се. Више никад ништа не видим. Седим упијајући таму.

То имам. Тама је у мојим устима и ја је усисавам. То је једино што имам. Моја је. Моја. Усисавам је.²⁸

Окончавајући анализу Пинтерове драмске поезије, добијамо исти онај утисак који се намеће и приликом разматрања његовог прозног драмског израза а то је утисак о језичкој економији. Из наведених поетских одломака се могло видети да нема сувишних речи и празних секвенци. Ово се односи чак и на поетске делове који се чине расплутим услед пауза и понављања. И у њима је свака реч, свака пауза на своме месту и апсолутно свака је од есенцијалног значаја за целокупну структуру јер само здружене доприносе општем утиску. Сам Пинтер је то у више наврата истицао, наглашавајући важност чак и интерпункцијских знакова.

Иако није присутна у целом опусу нити је подједнако распоређена у драмама које важе као поетске, Пинтеровој драмској поезији се не може оспорити убедљивост и снага било да је у питању поезија ситуације или поезија језика. Прихватајући искуства песничких праваца као што су имајизам и надреализам, Пинтер је својим особеним поетским сензибилитетом створио једну аутентичну авангардну драмску поезију која не подлеже никаквим правилима ни класификацијама. Наша анализа представља покушај да се одреде њени токови и истакну специфичности.

Пинтерова драмска поезија је плод чисте поетске инспирације и као таква, ма колико изгледала некохерентна, она ће увек зрачити оном неоодољивом снагом и свежином која непрестано задобија нове обожаватеље и изнова инспирише критичаре. Будући дакле да је обнови енглеског поетског театра дао оригиналан и упечатљив допринос, Пинтер, уверени смо, заслужује да се уврсти међу авангардне песнике позорнице – можда раме уз раме са Самјуелом Бекетом.

Literatura

1. Harold Pinter, *Nove drame*, Lapis, Beograd, 1995.
2. Harold Pinter, *Pet drama*, Nolit, Beograd, 1982.

²⁸ Harold Pinter, *Vreme zabave*, u: *Nove drame*, Op. cit., 88.

3. Harold Pinter, *Silence in Plays Three*, Faber and Faber, London, 1996.
4. Harold Pinter, *The Dwarfs in Plays Two*, Faber and Faber, London, 1996.
5. Martin Esslin, *Pinter The Playwright*, Methuen, London, 1992.
6. Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth Middlesex, England, 1982.
7. Samjuel Beket, *Čekajući Godoa*, Kultura, Beograd 1994.
8. Tomas S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Prosveta, Beograd, 1963.

Tomislav Pavlović

THE POETRY OF PINTER'S THEATRE

Summary

The essay concentrates upon the poetic quality of Pinter's plays. Lyric inspiration in fact never left Pinter, not even in his older years when it was successfully transformed and infused into the monologues and dialogues of his *dramatis personae*. Pinter's poetic arsenal includes the impressive metaphors and images created by means of both traditional and modern stylistic devices, the latter often belonging to the sphere of unspeakable. The poetry of Pinter's theatre fuses the heritage of imagism and surrealism and the poetic achievements of Beckettian theatre of absurd. Although its intensity and quality varies in the body of Pinter's plays, it considerably contributes to their artistic strength.



Пинџеров говор поводом доделе Нобелове награде 2005.

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 Osbornea, 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 prijetnje¹, srednjim pretežno intimističkim komadima, te kasnim izričito političkim dramama, koje sve neizostavno nose pridjev pinterovske, odnosno pinteresknje.

1 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 apsurdna* 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 apsurdna i približavaju naturalističkom teatru. Nešto malo kasnije pojavit će se i Kennedy sa svojim analizama dramskih jezika, te će govoriti o manirističkim duolozima/dijalozima² 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 tišine³ 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 poetski⁴. 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 drama⁵, 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/duoloji

Sve tri Pinterove drame na kojima je ova analiza zasnovana⁶ 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 Stanleyja u pokornost. Riječi/ verbalizmi su u ovakvim pasusima upotrijebljeni poput veoma snažnog oružja. Nije bitan sadržaj niti moguće značenje rečenica⁷, 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

⁷ 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 pulsari⁸. 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 vrtilo 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 užasnute 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 drami⁹.

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 skitnicu¹⁰, 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 posljertku, 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 nesposobnosti¹¹ 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-

¹¹ 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*–“¹². 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,

¹² 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 insistira¹³.

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 likova¹⁴ 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 kvadriplett „*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

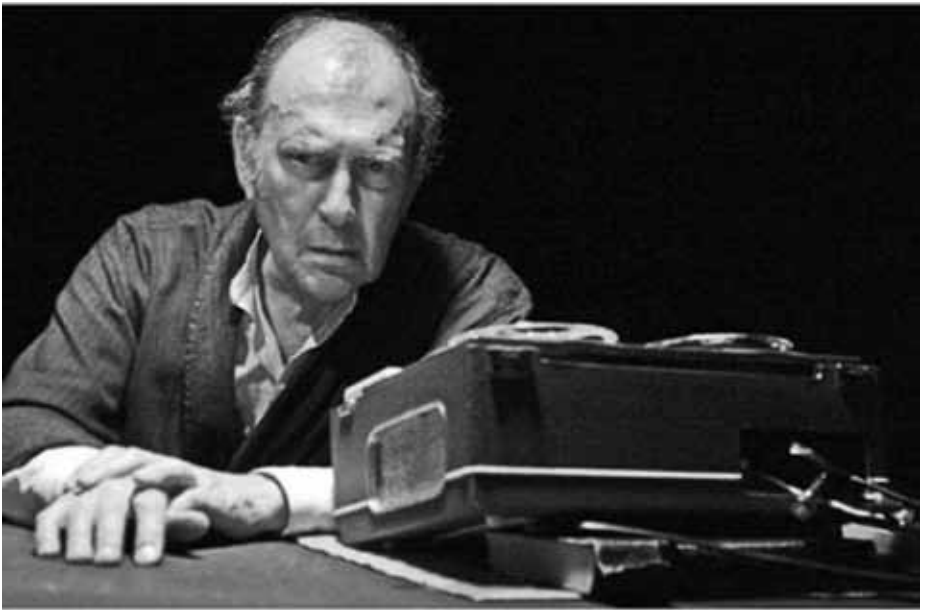
Raby, Peter (2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, CUP, Cambridge

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*.



*Харолд Пинџер у својој последњој позоришној улози,
Бекејтовој драми Крапова последња трака, 2006.*

Naoko Yagi
Waseda University, Tokyo

COLLECTIONS, PRESS CONFERENCE, AND PINTER¹

Challenging the traditional genre distinctions of play, prose, and poetry, *Death etc.*, a collection of shorter pieces by Harold Pinter, epitomises the work of a “political” author at the time of his being awarded the Nobel Prize in Literature. My essay discusses *Press Conference*, one of Pinter’s sketches for the stage, in the context of that particular collection. While showing the ways in which a dramatic piece like *Press Conference* turns into a piece of “writing,” or something which does not necessarily presuppose a stage production, I attempt to find out to what extent *Press Conference* is an expression of Pinter as a political writer.

Key words: Harold Pinter, Genre, Play, Politics

I

Some of the non-dramatic works by Harold Pinter are clearly marked, for better or worse, as writings on “politics.” Simply put, we as readers of any particular piece of Pinter’s prose do not have to wonder if the work should be considered a political piece; all we need to do is to turn to the current edition of the latest collection of Pinter’s non-dramatic works, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*, and we will find that the pieces of prose are conveniently categorised according to the headings “prose,” “prose fiction,” and “politics” (1, 75, 181). The categorisation itself looks illogical; this nonetheless may precisely be the point. We are led to believe that some of the non-dramatic pieces written by Pinter no longer sit comfortably upon the genre “prose,” which, traditionally, we have paired and contrasted with the genre “poetry,” as indeed can be seen in a previous collection of Pinter’s non-dramatic works, *Collected Poems and Prose*. It seems that the pieces which appear under the head-

¹ The essay is reprinted from the journal *Eibungaku (English Literature)*, published by: Waseda University English Literature Society, Volume number: 93, Pages: 101-12, Date of publication: March 2007, with kind permission from the editor.

ing “politics” in *Various Voices* have severed ties with the tradition, while still unmistakably being works of non-poetry.²

What we find in *Various Voices* is the beginning of a new tradition, namely, the creation of a new genre, in this case, “politics,” which will be put side by side with more familiar genres that Pinter’s non-poetic writings seem to have outgrown. As for Pinter’s poems, they had simply been put together under the heading “poetry” until the first edition of *Various Voices* came out in 1998; since then, Pinter’s poetry has also outgrown the genre: in the current edition of *Various Voices*, which was published in 2005, Pinter’s poems are divided into two categories, “poetry” and “war” (111, 249). We can easily see that the category “war” is closely associated with the category “politics” in the same book; a poem called “American Football” (260), for example, appears in the chapter “War” while also being cited and described by the author in one of his pieces, “Blowing up the Media” (201-05), which appears in the chapter “Politics.”

It should be noted that, as long as books are considered commercial commodities, publishers’ or editors’ strategies for selling them will inevitably play an important part in the creation of the kind of categorisation which we just touched upon; if we insisted on finding a definitive reason for what looks like an innovative manner in which the pieces are categorised in the current edition of *Various Voices*, it would lead us nowhere. On the other hand, Pinter being alive and still writing, the chances are that the new tradition which was kicked off with the 1998 edition of *Various Voices* will continue to “grow” and possibly call for further emendations. In a sense, it has already shown a sign of further growth: along with some of his politically-charged poems and pieces of prose, five of Pinter’s plays appear in an American edition of a collection of his works, *Death etc.*, which was published in 2005. This means that at least some of the works in the chapters “Politics” and “War” in *Various Voices* are now officially associated with some of the plays by Pinter. What we have called the new tradition above no longer draws a line between a poem, a piece of prose, and a play. In other words, Pinter has outgrown the professional title “playwright”; he has become a “writer,” and a political one, if necessary.

My discussion in this essay will centre around one of the five plays in the collection *Death etc.* More precisely a sketch written for the stage rather than a full-length play, *Press Conference*, which premiered in London in 2002, shows first and foremost Pinter’s technical acumen in

2 In a previous essay I discussed the problem of genre classification in *Collected Poems and Prose* and the 1998 edition of *Various Voices*; see Naoko Yagi, “Paratexts of Non-Dramatic Pinter: A Derridean Approach,” *English Literature* 89 (2005): 129-40.

writing short and astute theatrical pieces, for which he was well known in the earlier decades of his half-a-century-long career as a playwright. Still, the crux of *Press Conference* is not necessarily to be found in theatrical efficiency or effectiveness per se. Once we put *Press Conference* in the context of *Death etc.*, it is quite apparent that the sketch, which in the book is immediately preceded by a poem called “The Old Days” (57-58) and immediately followed by a piece of prose entitled “An Open Letter to the Prime Minister” (67-69), might even be read and interpreted as a kind of dramatic poetry;³ indeed, *Death etc.* as a book being “borderless” in terms of what we might call the poetry/prose/play distinction, it does not seem to matter anymore if the text of *Press Conference* ceases to function as a blueprint for a production on stage. The purpose of my essay is twofold: first, I shall try and see to what extent *Press Conference* is an expression of Pinter as a political writer; second, I shall try to find out how a Pinter play like *Press Conference* turns into a piece of “writing,” which we may “read” in a variety of manners, not always with performers or a stage in mind.

II

We might argue that, as far as Pinter’s plays for the stage are concerned, “politics” cannot be but a relative term in the first place. The difference between plays by Arnold Wesker and those by Pinter, for example, may be much smaller, if not negligible, than we are accustomed to thinking, that is, depending on the kind of theatrical work against which we would discuss pieces by the two playwrights. Derek Paget reminds us in his overview of post-war British theatre that both Pinter and Wesker came on to the theatrical scene in the country at the time when Joan Littlewood and her group, Theatre Workshop, looked towards “radical European theatre practice” (211) in their attempt to set up a “real ‘alternative’ to the mainstream [British theatre]” (212). Against such a backdrop, goes Paget’s argument, we will not find it difficult to see a play by Wesker or Pinter or Samuel Beckett and call it a work of “late naturalism” (211). If on the other hand we look at Pinter’s plays from the 1980s onwards, what Pinter has called “politics” in his non-dramatic pieces is raised as a question in at least some of the plays in such a manner that it seemingly overshadows any other aspect of the plays which we would otherwise be discussing; nevertheless, the fact remains that the question of “politics”

3 For an example of dramatic poetry, we may even go as far back in literary history as the earlier decades of the nineteenth century, when works such as Lord Byron’s “Manfred: A Dramatic Poem” were published. “Manfred” was meant to be read, although it was also put on the stage (Wolfson and Manning 804-05).

in those plays still draws upon the line of “late naturalism.” This, among other things, explains the distance between Pinter’s post-1980 plays and some of the recent pieces for the stage by David Hare and Michael Frayn. If the latter trace their roots back to the works of Oscar Wilde, George Bernard Shaw, and other playwrights who “revived” the comedy of manners at the turn of the twentieth century, we might point out that the post-1980 plays by Pinter hardly fit the mould, the Wildean and possibly also Shavian influence on Pinter’s language notwithstanding.

In short, since the very beginning Pinter’s plays have somewhat deceptively and yet quite remarkably been *consistent* in dealing with “politics” as nothing but a relative issue; this in turn brings to the fore the complex problem of how exactly one would define “politics” in a Pinter play. Can “politics” ever be a viable term or category to be applied to any group of Pinter’s plays, when, as Penelope Prentice puts it, “[w]hat sets Pinter’s work apart from that of almost any other twentieth-century dramatist is that at the center his ethic is wedded to his aesthetic” (8)?

Christopher Murray compares *Translations*, a play written by Brian Friel, with Pinter’s *Mountain Language*, which is another of the five plays included in the collection *Death etc.*, and he draws our attention to a kind of all-or-nothing attitude that is discernible in some of Pinter’s post-1980 plays:

Pinter’s [*Mountain Language*, premiered in 1988] is melodrama of a far cruder kind. Friel, while not denying the imperialist content of the educational and mapping projects of the 1830s, does not fall into the artistic trap of opposing villains and heroes [. . .]. *Translations* ends with a trio on stage. (212)

Might we say, then, that what is regarded as being “crude” by readers of *Mountain Language* has in fact much to do with Pinter’s “aesthetic,” which, if we follow Prentice’s argument, at the same time should imply the crudeness of Pinter’s “ethic”? Curiously enough, in his Nobel lecture Pinter does indeed give his definition of “political theatre,” referring to *Mountain Language* as an example; he claims to the effect that *Mountain Language* could not possibly be the kind of play in which an author would pursue the concept of what we may call after Murray the “trio on stage”:

[T]he search for the truth can never stop. It cannot be adjourned, it cannot be postponed. It has to be faced, right there, on the spot. Political theatre presents an entirely different set of problems. Sermonising has to be avoided at all cost. Objectivity is essential. [. . .] This does not always work. And political satire, of course, adheres to none of these precepts, in fact does precisely the opposite, which is its proper function.

In my play *The Birthday Party* I think I allow a whole range of options to operate in a dense forest of possibility before finally focussing on an act of subjugation.

Mountain Language pretends to no such range of operation. It remains brutal, short and ugly. (*Art, Truth and Politics: The Nobel Lecture* 8)

As far as the author of *Mountain Language* is concerned, crudeness has proven to be the only “option”; any attempt to resist taking that option would have defied the very reason for his writing the play. Pinter’s ethic and aesthetic are not only “wedded to” each other in *Mountain Language* but, taken together, they are overtly exclusive as well. There seems to have been no justification on the part of the author of *Mountain Language* for introducing the kind of character who would have given the play an additional dimension and completed the set, by which we mean the “trio on stage”; any character of that kind would irrevocably have diluted the “focus” which, unlike in *The Birthday Party*, the author apparently felt he had to keep tight in *Mountain Language* from start to finish.

Mountain Language does not have what *The Birthday Party* has, or vice versa. If we choose only to look at Pinter’s post-1980 plays, a parallel of a similar nature can be drawn between *Press Conference*, which, as we shall see, is even cruder than *Mountain Language*, and a play like *Party Time* or *Celebration*. We might note that neither *Party Time*, premiered in 1991, nor *Celebration*, premiered in 2000, is included in the collection *Death etc.* In what respect, for example, is *Celebration* much less crude compared to *Press Conference*?

In his essay on how he has directed Pinter’s plays over the years, Peter Hall points out that Pinteresque “ambiguity” (146) can be meaningful only when those who direct and act in a Pinter play “know very clearly *what they are hiding*” (146) [original emphasis]. An actor cannot afford to float between “options”; she or he must *act* while members of the audience may indulge in whatever “options” they think they see in what is happening on stage. How, then, would anyone manage to “act” in a play like *Celebration*? Actor Indira Varma in an interview talks about the acting technique which she adopted while playing the character Sonia in *Celebration* (Varma 146-47); no actor in the production had anything to consult as she or he tried to build his or her character (147),⁴ and Varma reveals that she “probably imposed an understanding on [her role]” (147) by devising a “narrative” (147):

4 Some actors in the production asked Pinter for information which might help them build their characters; rather typically, Pinter “did not give exposition” (Varma 147).

I invented a narrative for myself about why [Sonia] said things in a certain way in order to be able to remember how to deliver the line the next time; sometimes you'd find that the narrative would lose its value for you and you'd have to alter something slightly to keep fresh—it could either improve the moment or you'd feel you'd missed the mark. (147)

To us, the issue is not so much that Varma “invented a narrative” with the purpose of easing her way through the world of *Celebration* as that she, if necessary, would “alter” the narrative which she had constructed. An actor playing a role in *Celebration* may only choose one “option” at a time, and yet she or he has the freedom to try different “options” at different times.

It is clear that *Press Conference* calls for another kind of interpretative approach. While the paucity of background information should not surprise any reader of the play, it turns out that *Press Conference* cuts a pattern of eerie and yet strangely comical predictability, which is unusual for a Pinter piece. There are no pivotal turns in *Press Conference*. “Options,” in other words, are not available since the pattern, in the sense mentioned above, is all that the play has. Unlike in *Celebration*, none of the characters in *Press Conference* has a name: in the play-text the characters are only referred to by their professions, “Press” on the one hand and “Minister” on the other. Whereas characters without names are not uncommon in Pinter’s sketches, two of the most hilarious examples being “Controller” and “Driver” in *Victoria Station*, we might point out that “Minister” and “Press” in *Press Conference* are distinctive in their *not* taking over each other’s position at any moment in the play and thus defying one of the vital tricks of the trade which we find in many of Pinter’s sketches and full-length plays. If the characters collectively labelled as “Press” are merely functional in their roles throughout *Press Conference*, the character “Minister” never flinches or shows any slack in running *his*⁵ show, namely, a deludingly benign “press conference.” We might even say that, instead of being a purely theatrical “individual,” a character in *Press Conference* is quite unabashedly a “type,” a ghost of some figure from the world beyond the here-and-now on stage. The only problem is that each ghost speaks Pinteresque English; for example, it seems as if some of the lines which “Minister” utters have sprung from the lines given to Mick in *The Caretaker*:

MINISTER. [. . .] We need critical dissent because it keeps us on our toes.
[. . .] We are happy for it to remain at home, which means we can pop in at any time and read what is kept under the bed, discuss it with the writer, pat him on the head, shake him by his hand, give him perhaps a minor kick up

5 Pinter played “Minister” when the work was first performed (*Press Conference* 61).

the arse or in the balls, and set fire to the whole shebang. (*Press Conference, Death etc.* 64-65)

We can never identify any of the ghosts.⁶ An ultimate crudeness that makes up *Press Conference* has pushed the question of “politics” in Pinter’s plays further than ever towards what in his non-dramatic writings Pinter calls “politics”; at the same time, “politics” in *Press Conference* remains the cohesion of Pinter’s ethic and aesthetic.

*

A sketch of mere three pages in length in the collection *Death etc., Press Conference* was nonetheless not a curtain raiser when it premiered in London; the piece did not have a full-length play to be paired with. Instead, it was performed along with four other sketches by Pinter (Peter 16), which altogether made up a still rather brief “45-minute show” (16). As we discuss *Press Conference*, the manner in which it was staged for the first time proves significant for two reasons: first, the fact that *Press Conference* was presented on stage as part of a collection helps us see the text of the piece more readily in the context of a collection in book form; second, since one of the other four sketches in the forty-five-minute-long “show” turned out to be “Tess” (Peter 16), which is included in the latest version of *Various Voices* not as a play but as a piece of prose fiction (*Various Voices* 108-10), we may safely assume that, intentionally or not, the play/prose distinction in Pinter’s writings was coming into question even as the “show” presented *Press Conference*. Of course, *Press Conference* later appeared among non-dramatic as well as other dramatic pieces in the book *Death etc.*⁷ In what ways, then, can we “read” a work like *Press Conference* whose potential as a piece of writing much depends not only on the kind of framework in which the piece is set, in this case a “collection,” but just as crucially on the piece’s performative⁸ aspect, something that is hardly restricted to the realm of time and space on stage?

6 In his review of the first performance of *Press Conference*, JP [John Peter] draws the reader’s attention to a possible connection between “Minister,” or, to be more precise, a “minister of culture, until recently head of the secret police” (Peter 16), and a real-life figure:

I happen to know of an Eastern European communist country where, after a shake-up in the secret police, one of its most renowned torturers was moved out: he was made drama critic of a party newspaper, and chaired an arts programme on state television. (16)

The reviewer does not forget to add, “Pinter cannot have known this story” (16).

7 *Press Conference* was first published as a volume on its own by Faber.

8 Here, “performative” is used as an adjective for “performativity.” As Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick put it, performativity “has enabled a powerful appreciation of the ways that identities are constructed iteratively through complex citational processes” (2).

The title of a collection like *Various Voices* aside, Pinter's prose, whether fiction or not, has always exerted a meticulous precision in terms of how words, phrases, and sentences would sound, by which we simply mean that the texts are fit to be read aloud. Pinter himself can be a reader of his own texts. If some of the speeches which Pinter has given in the past forty-odd years are collected in chapters "Prose" and "Politics" in *Various Voices*, he has also recorded a selection of pieces, that is, works of prose, prose fiction, and poetry, from the 1998 edition of the book.⁹ We might say that Pinter has always taken very seriously the occasion to read publicly what he has written. This has increasingly been made apparent as Pinter has become more and more "political" by his definition; in an interview in 2005, when he said that he "[had] stopped writing plays" ("People" 9), Pinter took the opportunity to make his priorities quite clear: "My energies are going in different directions, certainly into poetry. But also [. . .] over the last few years I've made a number of political speeches at various locations and ceremonies" (9). We also recall that Pinter's Nobel lecture in 2005 began with his plunging straightforwardly into a big, and obviously to the speaker the single most important, question which he put to the audience as well as himself in the form of two mirror-image-like problems: "As a citizen I must ask: What is true? What is false?" (*Art, Truth and Politics: The Nobel Lecture* 5). Then, as if to deflect the question, he went on to assert that "truth in drama is forever elusive" (*Art, Truth and Politics* 5). That Pinter refers to this particular kind of "truth" as an independent item, though without doubt an offshoot of the big question, at first glance comes, rather predictably, from his being a well-established playwright; when he says, "the real truth is that there never is any such thing as one truth to be found in dramatic art" (*Art, Truth and Politics* 5), it may not be immediately evident that Pinter no longer finds "drama" ideal as a genre according to whose conventions and traditions he has "voiced" his thoughts for decades. Nevertheless, as we have seen in the previous section of the essay, Pinter admits in the same speech that the structure of multiple truths, which to his mind is an intrinsic merit of "drama," has ceased to function as brilliantly as it probably did years ago. Pinter's plays, compared to his poetry and prose, are put in a much more precarious position in the latest Pinter canon with the author not retaining any strong inclination for making his "voice" heard through the channel called play, or "drama."

⁹ In the essay mentioned in note 1, I touched upon Pinter's recording of his pieces from *Various Voices*.

This brings us to the collection *Death etc.*, in which *Press Conference* is set. What if, in the context of that particular book, we stop reading *Press Conference* as a “play” and, for want of a better term, call it a “dramatic poem”¹⁰ instead? The idea is certainly not preposterous when we remember that one sometimes hesitates to consider a certain piece of writing a “poem”; Lance St. John Butler explains the phenomenon in a somewhat casual manner: “The first and most important feature of poetic register is the announcement that the text is being presented as poetry. [. . .] if we accept that offer, then we have already entered into the register game of poetry willy-nilly” (192-93). After all, as long as we abide by a general assumption that “all poetry foregrounds to some extent the sound values of words” (Noland 111), it should not be difficult for us to turn the text of *Press Conference*, either theoretically or practically, into a kind of poetry. By the same token, we might also decide to put all the other “plays” that are found in *Death etc.*, namely, *Mountain Language*, *The New World Order*, *One for the Road*, and *Ashes to Ashes*, in the category which we came up with in our attempt to describe *Press Conference*; this means that there are five “dramatic poems” in the book which otherwise contains three texts of speeches, a letter originally published in a newspaper, and eleven non-dramatic poems. That makes the five “dramatic poems” the only pieces of fiction in the entire collection, the criterion which, we might quickly add, is in no manner pronounced in the format of the book. The twenty pieces in *Death etc.* appear in an order which may or may not be random; they are certainly not arranged according to the original chronology of publication nor are they divided into any categories that would make up chapters or sections in the book. The implications, with which I wish to conclude, are both simple and curiously subtle.

“Like any master,” writes Prentice, “[Pinter] trusts his audiences to understand his text and subtext without road signs” (3). Now that Pinter the writer is as “crude” as ever, we wonder if his “trust” in the audience/readers can still be regarded as being secure; we might even venture to ask if indeed what Prentice calls “trust” is felt, recognised, and relished by the audience/readers as they see or listen to or read Pinter’s later plays. After all, can a person lose confidence in writing plays and yet continue to embrace theatre audience? If “road signs” in the play-text of *Press Conference* are bright and clear, we would say that those in the collection *Death etc.* are even clearer as well as brighter: all non-dramatic poems in *Death etc.* except one will be found in the chapter “War” in the 2005 edition of *Various Voices*; likewise, all pieces of prose in *Death etc.* appear in

10 See note 3.

the chapter "Politics" in the above-mentioned edition of *Various Voices*; as for what we have called dramatic poems, both *The New World Order* and *One for the Road* are nearly as "crude" as *Mountain Language*, while the palpably ominous lyricism in *Ashes to Ashes* clearly entails "Death," the last of all the poems that are collected in *Death etc.* The seemingly random arrangement of the pieces and the apparent abolition of the poetry/prose/play distinction in *Death etc.* only highlight the fact that road signs are abundant however one would care to have a crack at "reading" this particular collection. As a post-playwright and a "political" writer, Pinter seems increasingly reluctant to leave anything he has written to a "chance" interpretation.

Works Cited

- Butler, Lance St. John. *Registering the Difference: Reading Literature through Register*. Manchester: Manchester UP, 1999.
- Friel, Brian. *Translations. Plays One*. London: Faber, 1996. 377-447.
- Hall, Peter. "Directing the Plays of Harold Pinter." *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge UP, 2001. 145-54.
- Murray, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror Up to Nation*. Syracuse: Syracuse UP, 2000.
- Noland, Carrie. "Phonic Matters: French Sound Poetry, Julia Kristeva, and Bernard Heidsieck." *PMLA* 120.1 (2005): 108-27.
- Paget, Derek. "Theatre Workshop, Moussinac, and the European Connection." *New Theatre Quarterly* 11 (1995): 211-24.
- Parker, Andrew, and Eve Kosofsky Sedgwick. "Introduction: Performativity and Performance." *Performativity and Performance*. Ed. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick. New York: Routledge, 1995. 1-18.
- "People." *International Herald Tribune* 2 Mar. 2005: 9.
- P[eter], J[ohn]. Rev. of *Pinter Sketches 1*, by Harold Pinter. *Sunday Times* 17 Feb. 2002, "Culture": 16.
- Pinter, Harold. *Art, Truth and Politics: The Nobel Lecture*. London: Faber, 2005.
- . *Ashes to Ashes. Death etc.* 87-117.
- . *The Birthday Party. Plays One*. London: Faber, 1996. 1-81.
- . *The Caretaker. Plays Two*. London, Faber, 1996. 1-76.
- . *Celebration. Plays Four* 435-508.
- . *Collected Poems and Prose*. London: Methuen, 1986.
- . "Death." *Death etc.* 125.
- . *Death etc.* New York: Grove, 2005.
- . *Mountain Language. Death etc.* 5-20.
- . *The New World Order. Death etc.* 23-31.

- . *One for the Road. Death etc.* 33-55.
- . *Party Time. Plays Four* 279-314.
- . *Plays Four*. 2nd expanded ed. London: Faber, 2005.
- . *Press Conference*. London: Faber, 2002.
- . *Press Conference. Death etc.* 59-65.
- . "Tess." *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*. 108-110.
- . *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998*. London: Faber, 1998.
- . *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-2005*. London: Faber, 2005.
- . *Victoria Station. Plays Four*. 191-211.
- Prentice, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. New York: Garland, 2000.
- Varma, Indira. "Indira Varma." Interview with Mary Luckhurst and Chloe Veltman. *On Acting: Interviews with Actors*. Ed. Mary Luckhurst and Chloe Veltman. London: Faber, 2001. 145-53.
- Wolfson, Susan J., and Peter J. Manning. Note. "Manfred: A Dramatic Poem." By Lord Byron. *Selected Poems*. By Byron. Ed. Susan J. Wolfson and Peter J. Manning. London: Penguin, 2005. 803-05.

Naoko Yagi

ЗБИРКЕ, КОНФЕРЕНЦИЈА ЗА НОВИНАРЕ И ПИНТЕР

Резиме

Преиспитивањем традиционалних жанровских дистинкција између драме, прозе и поезије, збирка краћих дела Харолда Пинтера *Смрт, итд*, укратко представља дело и рад „политички“ оријентисаног аутора у време када му је додељена Нобелова награда. У раду се разматра *Конференција за новинаре*, један од Пинтерових нацрта за позоришну представу, а у контексту поменуте доделе. Указивањем на чињеницу да једно драмско дело попут *Конференције за новинаре* може постати и „књижевно“ дело, или пак нешто што не подразумева искључиво позоришну продукцију, настојим да одредим у којој мери *Конференција за новинаре* представља Пинтера као политички оријентисаног аутора.



*Ничија земља, позориште Дјук ов Јорк, Лондон,
глумица Мајкл Гембон одаје почаст Пиншери, 28. децембар 2008.*

Владимир Перић
Крађујевац

ПИНТЕРОВСКЕ СТРАТЕГИЈЕ МАРГИНЕ У ПОЕТСКОМ И ПОЛИТИЧКОМ ПОЉУ

Овај чланак испитује заступљеност и повезаност различитих типова маргина у поезици Харолда Пинтера. Главни циљ рада је системско приказивање Пинтерових афинитета према маргини и указивање на она места у којима је Пинтер прешао маргину која спаја књижевност и живот. У истраживање маргине у поезици Харолда Пинтера укључени су политички ставови писца па се маргине поља поезике и политике сударају. Рад такође прати последице ових поетичко-политичких игара на маргини које се манифестују од слављења писца у маргиналним срединама као што је Србија до игнорисања у земљама у којима пинтеровштина представља досадни трн у оку политике – на првом месту у САД и Великој Британији.

Кључне речи: маргина, Харолд Пинтер, типологија поетичких маргина, стратегија, поезика, оријентализам, политика.

Појам маргине је неодвојиви појам од њеног корелатива – центра. Преко њега се и дефинише као нешто периферно, мање важно, мање познато и мање предвидиво. Свет у коме се маргина манифестује у овом раду је свет фикције дела Харолда Пинтера. У изучавању маргина у оквиру поезике Харолда Пинтера, дотаћи ћемо се типологије маргине. Овај појам обухвата систем различитих видова маргиналности чији су носиоци лирски субјекти песама, ликови прича и драмска лица.

Маргиналне личности Пинтерових дела можемо класификовати у неколико типова маргине: маргина типа „дефектни субјекат“, где се налази подтип „болесник“ са подподтипом „лудак“, социјална маргина са подтиповима „сиромах“, „асоцијална личност“, „криминалац“, „затвореник“ и „личност у егзилу“, сексуалне маргине са подтиповима „проститутка“ и „хомосексуалац“, маргина типа „национална мањина“, као и расне маргине где је најприсутнија маргина подтипа „црнац“.

У тексту под називом „Белешка о Шекспиру“, Пинтер истиче разлоге наклоности према овом, у бароку и класицизму маргинализованом енглеском драматичару. Пинтер наводи: „Шекспир

пише о отвореној рани и, кроз њега, ми је знамо отворену и знамо је отворену и знамо је затворену (...) У покушајима да приступите Шекспировом делу у његовој целини, од вас се тражи да се ухватите у коштац са перспективом у којој се хоризонт наизменице руши и поново за вама ствара, у којој је ум подложен интензивној разноликости расположења.“ (Пинтер, 2002 а, 7). Пинтер избегава шаблоне, не уклапа се у традиционалне поетике, интуитивно наслућује поетичке путеве својих дела и има индиферентан став према центру – књижевној критици и текућој књижевној продукцији. Игнорисање маргинализованости у пољу енглеске књижевности у коју је смештен на почетку сопствене каријере, почетком 1950-их и плодно стваралаштво, доводи Пинтера до признања од оног истог центра који га је маргинализовао.

Харолд Пинтер доследно себе аутопоетички маргинализује, укидајући себи право на ауру уметника, имплицитно говорећи о себи као о произвођачу драма. „О драми *Рођендан I*“ је текст у коме Пинтер изјављује да не сматра себе способним да аналитички размишља када су његова дела у питању. Пинтер се овде поставља маргинално према књижевној традицији: „Никада рад нисам стављао пред неко друго огледало – нисам га стављао у везу ни са чим што је изван њега самог. Свакако не са неким другим књижевним делом или било каквим обзиром према евентуалној наклоњености јавности ако доспе до сцене“ (Пинтер, 2002 а, 11).

Пинтер је писац за кога не можемо да кажемо да болује од комерцијалности и мистификаторства. Пинтер је неко ко није очекивао награде. О себи мисли да је слабоуклопљив у постојеће књижевно тржиште. Своје драме Пинтер сматра „различитим врстама промашаја“. Аутор је за њега мученик у стварању. Немогућност писања представља за њега самоиздају. Писац се на тај начин самомаргинализује. Гледано биографски, маргинализацију додатно појачава пољско-јеврејско порекло Пинтера. Пољаци као Словени са друге стране гвоздене завесе у комбинацији са Јеврејима, вечито маргинализованом нацијом, чине суперпонирану маргину.

Почетна рецепција Пинтерових дела, налик на ону својствену историјској авангарди, може се свести на два појма – збуњеност и узнемиреност. Пинтерова драма *Рођендан* преварила је публику која је очекивала шаблонски крај јер је представа наликовала, како каже Пинтер, на трилер или мистерију. Изневерена очекивања произвео је изостанак расплета и тиме обезбедио наредним драмама танак хоризонт очекивања а самим тим маргиналну рецепцију. Пинтер ће у тексту „Писање за позориште“ још једном поновити да

„опасност за писца је да око тога (одзива критике и публике у позоришту, В.П.) не постане лак плен оних старих мушица стрепње и ишчекивања.“ (Пинтер, 2002 а, 24).

Посебно је парадоксално Пинтеровско храњење непризнавањем суда центра – како каже, циничне и арогантне британске позоришне публике и позоришне критике. Он је умео да преокрене негативну рецепцију у слављење сопственог успеха као што се то десило за време његове представе *Насијојник* у Дизелдорфу када су уз звиждање излазили тридесет четири пута да се поклонe. Тиме је Пинтер показивао да стоји изнад система центар – маргина који је наметнут тадашњим позоришним укусом. Немачку публику можемо посматрати као парадигму тадашње позоришне публике уопште. У раном стваралаштву, Пинтер је из фокуса британске јавности био маргина, али је из свог фокуса био центар, који је, слично дадаизму, очекивао критичну масу сопствених присталица која би нарасла током времена и која би га легитимисала као једног од центара британске драматургије.

Пинтер се као писац поставља маргинално у односу на своје ликове. Он је њихов помни „посматрач“. Парадоксално је то што су ликови, у ствари, пројекције делова Пинтерове личности. Он се поставља као маргина у односу на себе самог. На тај начин успева да режира сопствену душу. Из фокуса фикције, Пинтер је у односу на своје ликове маргина, али је из фокуса факције он вишеструко умножена и трансформисана личност. Ослобођени делови периферне, несвесне Пинтерове личности у центру фикције стварају енергију, док рационални део, центар, бива маргинализован. У тексту „О немачкој награди Шекспир у Хамбургу“ поводом ове теме Пинтер каже: „Нисам у стању да резимирам ниједну од својих драма. Ниједну од њих не могу да опишем, осим да кажем: Тако је то било. То је оно што су они казали. То је оно што су учинили.“ (Пинтер, 2002 а, 51).

У својим делима Пинтер говори о субјектима који су маргинализовани из више аспеката: моралног, здравственог, социјалног, сексуалног, расног, националног. Цртица „Црно и бело“ исприповедана је из фокуса проститутке. То сазнајемо из њене приче: „Увек носим сиву сукњу и црвену мараму, никада ме нећете видети без кармина.(...) Дође пандур. Изведоше га напоље. Онда пандур дође код нас.“ (Пинтер, 2002 а, 114). Проституткине конфузне реченице су крајње сведене а приземне теме (ноћни живот у пабовима, односи са полицијом, таксистима, муштеријама) се бројно варирају.

Песма „Нова година у Мидландсу“ такође говори о проституткама. Оне су смештене у доста ентропичнију слику налик на Бошове гротескне слике: „Младићи и старци / с погледом корњача, / кричаве дрчне курве, / момак што црвену кошуљу / закопчава док, срџбе пун, у кавезу свом тутњи“.(Пинтер, 2002 а, 148). Ова песма обухвата и друге маргиналне слојеве као што су хомосексуалци. Према њима се истиче негативан став. Лирски субјект, мушкарац је хомофобичан: „(...) где одлазимо у жути паб, збијени у том буцаку, / на пушкет од пијаце, да бисмо тамо / у мраку затекли Луку пешована (...) Сад титрам и махнитам, / што дури се над ижцикљалом чекињом неког пешована - / под шљокицама и шарама ових мидландских светала.“ (Пинтер, 2002 а, 147). Посебно упечатљиву слику чине лирски субјекти у којима су спојени хомосексуалци и проститутке – дакле, ради се о суперпонираној маргини. Овакав случај имамо у песми „Поподне“: „Лето се искобељало из њиховог стиска / након прве грознице. / Из бурдеља су свакодневно / мушкарце доводили, / дрвене клинове стављајући / у ране које су отворили, / препуштајући хирургију коже / брицама и студентима.“ (Пинтер, 2002, 175). Маргинализовани лирски субјекти овде постају објекти, сирово месо за личности из центра – студенте. На другој страни, у истој песми, песничку слику неконтролисаног пијанства употпуњује жена инвалид: „Ево је где поново пуше газдарица незграпних / момака што живе сред дасака, / певајући „О ноћи небеска“, док се / као секстант бујицом / ношен њена дрвена нога њише.“ (Пинтер, 2002 а, 147).

Гротескно је једно од поетичких чворишта Харолда Пинтера. Комично-језиве деформације људи настају и као последица разних врста друштвених маргинализација. У фантастичној слици песме „Кепец“, ова иначе друштвено маргинална категорија постаје фантазмагорично биће, весник смрти. Он је централна фигура у песми: „Кепеца видех у звонком зраку / те ноћи над гребеном. / Стабла повијена, и звер нему / под вихором. / И морепловце видех где укруто стоје, / у смрт сигурни, крути, усандучени / у смирају том, / склопљених руку, са цилиндрима.“ (Пинтер, 2002 а, 149). Кепеци су код Пинтера увек повезани са нечим узвишеним. То је у много чему слично са филмским третирањем кепеца који су надреалистички, обавезни део снова и веза сневача са натприродним у сну: „Тама преко слике. / Сутеренски кепец, махнит / као зердав, перископом мотри / тиктакање месеца.“ (Пинтер, 2002 а, 167).

Маргинални репрезенти гротеског у Пинтеровој поезици су такође и губавци. Они су део декора полуделог лирског субјекта. У

песми „Лустери и сене“, болест-маргина овладала је центром-двором: „У кори тој, том згужваном мозаику заточени, / камфор и латице од ружа године гуше, / али ћу ја, умоболник из сфера умоболних, / полудети од губаваца, / те ћу Бога низ димњак свући, / окаснелог скакавца, / да пашњаке човечје похара и огуба, без пардона.“ (Пинтер, 2002 а, 151).

Као посебну врсту маргиналног лирског субјекта Пинтер узима лудака. Из фокуса поремећеног менталног простора он даје приказ центра, нормалних људи у песми „Ја стргнућу своју грозоморну капу“. Потезом наведеним у наслову лирски субјекат се ослобађа окова које диктира центар који чине болничко особље и посетиоци.

Пинтеров отац био је јеврејски кројач, сиромашан човек, дакле, двострука маргина – и социјална, када је реч о имовинском стању и угледу и национална, када о Јеврејима говоримо из угла (само)изолованости. Пинтер ће, у својим делима, попут реалиста деветнаестог века, врло често стављати у први план личности из социјалне маргине. То је урадио и у песми „Школски дани“. У фокусу се налази сидраш: „Ја сам ти од оних што гурају колица, / рекао је. Сидраш, / са ручердама умрљаним мастилом, / и смејао се. Стајао је тако у гуменим чизмама.“ (Пинтер, 2002 а, 143).

Посебно осетљив на питање националне маргине, Пинтер у свом поетичком систему иде у правцу жестоке сатире када осети тероризам центра. Ово се посебно види у песми „Амерички фудбал (Размишљање о Заливском рату)“, где су мета оријенталци, Ирачани: „Алилуја! / Упало је. / Натерали смо их да се усеру у гаће. / Набили смо им та говна назад у дупе / док им нису изашла на јебене уши. (...) Захвалите Господу на свим добрим стварима. / Разбуцали смо им муда на саставне комаде, / Ево их где леже у пепелу и праху. / Алал нам вера. / А сад лепо приђите и крњните ми жваку.“ (Пинтер, 2002 а, 198). Ова песма је инкорпорирана у политички текст „Разбуцавање медија“. У њему Пинтер износи изразито велику тешкоћу пробоја медијске цензуре оваквог текста. Медији „слободног света“ „демократски“ извештавају о маргинама као што је и ова заливска, оријенталистичка. Песму су одбили *Guardian*, *London Review of Books*, *Observer*, *Independent*, *New York Review of Books*, дакле све важни и добро центрирани политички и књижевни часописи, да би је на крају објавила два часописа са маргине: часопис *Bomb* из Вест Вилица, лист са ограниченим тиражом, *Socialist*, и један холандски часопис *Handelsblad*.

У својим драмама, Пинтер врло често као носиоце главног драмског дешавања ставља маргиналне личности: асоцијалне личности, личности без имена, болеснике неспособне да ступе у контакт са стварношћу, затворенике, обесправљене националне мањине. На другој страни, у драми *Време забаве* у центру су маргинализатори, богаташи, из чијег разговора добијамо слику о супротстављеној страни, незадовољним маргиналцима који се буне на улицама.

У драми *Монолоџ*, једино драмско лице прича са празном столицом, са замишљеним човеком. У току радње, можемо претпоставити да се човек обраћа особи коју представља супериорни део личности, његов супер его: „Сада ћеш рећи да си ти волео њену душу а ја њено тело. Опет ћеш да проспеш ту стару причу. Знам да си био много лепши од мене, много *орловскији*, то знам, то ти признајем, много *небескији*, много мисаонији, *џрејреденији*, док сам ја обема ногама био чврсто прикован за палубу.“ (Пинтер, 2002 б, 8).

На самом крају драме, истиче се негрофилија, која свакако упућује на афинитете Харолда Пинтера према маргиналној раси, црнцима. При томе лице меша у свом неуротичном менталном простору фикцију и стварност и тиме се приближава лудилу: „Требало је да имаш црно лице, то је била твоја грешка. Могао си од тога да направиш успешан посао, могао си о томе да напишеш књигу, могао си да имаш црну дечурлију. *Пауза*. Дао бих живот за њих. *Пауза*. Био бих њихов ујак. *Пауза*. Ја сам њихов ујак. *Пауза*. Ја сам ујак твоје деце. *Пауза*. Извешћу их напоље, причати им вицеове. *Пауза*. Волим твоју децу.“ (Пинтер, 2002 б, 11).

Наредна драма, *Гласови породице* за лица узима безимене личности: Глас 1, Глас 2 и Глас 3. Ове личности немају директног контакта већ комуницирају преко писама и тиме се приближавају социјалној маргини подтипа „асоцијална личност“. То се види и у наредном одломку: „Глас 1: Али ја нисам заборавио да имам мајку, да си ти моја мајка. Глас 2: Понекад се питам да ли се уопште сетиш да имаш мајку.“ (Пинтер, 2002 б, 19).

Разједињена, рапсаднута породица је један од предуслова за стварање асоцијалне личности. Глас 1 репрезентује син, Глас 2 мајка а Глас 3 отац. Отац је у оквиру породице маргинализован тако што га мајка проглашава мртвим: „Знам да ти је мајка написала да сам мртав. Нисам мртав. Далеко сам од тога да будем мртав, иако су многи желели да будем мртав, одувек, ти поготово. Ти си се и молио за моју смрт, одувек. Чуо сам твоје молитве. Одзвањају ми у ушима. Молитве које жуде за мојом смрћу. Али ја нисам мртав.“ (Пинтер, 2002 б, 27).

Пинтер у својим делима врло често суперпонира различите типове маргинализованости у једној личности. То можемо видети и на следећем примеру где Пинтер спаја маргине подтипа „криминалац“, „личност у егзилу“ и „проститутка“: „Глас 2: Полиција те тражи. Треба да имаш на уму да ти још немаш двадесет и једну годину. Дали су твој детаљан опис свим, станицама. Неће се смирити, уверавају ме, док те не пронађу. Ја сам им рекла да верујем да си у рукама подземља и да те употребљавају као мушку проститутку.“ (Пинтер, 2002 б, 28).

Болесница од спаваће болести, Дебора, маргинално је лице и главни носилац радње у драми под називом *Једна врста Аљаске*. Због дугогодишњег сна она је потпуно искључена из дешавања средине у којој се налази. Деборини родитељи су у Банкоку. Собзиром на локацију у којој је Пинтер њих сместио, видимо наклоњеност Харолда Пинтера према Далеком истоку, географској маргини за западноевропски свет. Локалитет Аљаске, хладног и маргиналног подручја на Земљи, скоро без људи, лекар Хорнби користи да би објаснио ментални простор у коме се Дебора кретала за време сна: „Хорнби: Схваташ то, сигуран сам. Била си изузетно бистра девојчица. Сва мишљења се у томе слажу. Ум ти није био оштећен. Само је обамро, привремено је боравио...на једној врсти Аљаске. Али није био потпуно неактиван, зар не? Ти си ишла у веома далеке... потпуно непознате...области. Наставила си да се крећеш. А ја сам исцртавао мапу твог пута. Или сам давао све од себе да то чиним. Никада те нисам пустио да одеш.“ (Пинтер, 2002 б, 48).

Центар не може да постоји уколико не постоји маргина јер онда нема у односу на шта да буде центар. Из тога проистиче да је центар зависан од маргине. Да би центар осигурао своје сигурно постојање он мора да контролише маргину. Овим парадоксом бави се Пинтерова драма *Још једно пред одлазак*.

Централно лице ове драме је политички ухапшеник Виктор – маргина, у чију личност покушава да продре Николас, истраживач и мучитељ. То чини да би могао да инкорпорира маргину, политички неподобног човека у тоталитарни политички систем чији је репрезент Николас. Виктор (чије име ономастички упућује на победу и приказује наклоњеност Пинтера према маргинама) нема никакав однос према центру. Он Николаса и не признаје као фактор центра. То непризнавање представља динамички катализатор сукоба у драми. Николас у психопатолошкој процедури продора у личност Виктора користи сва расположива средства међу којима су најрадикалнија хапшење и малтретирање Викторовог детета и жене.

Маргиналац Виктор, на крају постаје ипак део система у коме постаје неупотребљив јер више не може нормално да комуницира.

Неспособност и немогућност комуникације је једно од поетичких чворишта Харолда Пинтера. Маргинама је ускраћена могућност да квалитетно и разложно комуницирају а понекад су и потпуно онеспособљене за то. То је посебно видљиво у драми *Горшијачки језик*. Овог пута место дешавања је маргиналан простор друштва – затвор. Нико од драмских лица нема име: стражар, млада жена, наредник, официр, затвореник, стражар, човек са капуљачом. Лица су потпуно обезличена и представљају, у ствари, само друштвене парадигме, које се понашају у складу са шаблонима друштва у коме живе.

У овој драми Пинтер индиректно проблематизује мултикултуралност у имиграционим земљама Запада. Мултикултурно право на језик у иностраној земљи овде је ускраћено:

„СТАРИЦА: Ево хлеба...

СТРАЖАР је гурне штићом.

СТРАЖАР: Забрањен. Забрањен језик.

Она гледа у њега. Он је гурка штићом.

Забрањен је. (ЗАТВОРЕНИКУ.) Реци јој да говори језиком престонице.“ (Пинтер, 2002 б, 82).

Центар – стражари, овде се односи према маргини – затвореницима и њиховим посетиоцима као према нечему што треба укинути. Стражари се чуде када чују да затвореник кога желе потпуно да дехуманизују, има троје деце, жену и мајку коју воли:

„СТРАЖАР: Чија је то грешка?

Смеје се.

Моја није, буди сигуран. И само још ово да ти кажем. Ја имам жену и троје деце. А ти си једна најобичнија гомила гована.

ЗАТВОРЕНИК: И ја имам жену и троје деце.

СТРАЖАР: Ти – шта?

Тишина.“ (Пинтер, 2002 б, 83).

Драма *Време забаве* одступа од претходних јер немамо свет дела приказан из фокуса маргине. Центар чине богати белци на луксузној забави, а маргину незадовољни грађани који су ван забаве, дакле, на просторној маргини драме. О њима посредно сазнајемо преко коментара људи на забави. Кад Шарлот, једна од гостију каже: „Чини ми се да се нешто на улици догађа“, Фред јој одговара: „Улице препусти нама“. (Пинтер, 2002 б, 99). Оваквим ставовима

маргини се фактички и негира постојање. Она треба да буде угушена, о њој не треба да се зна, она треба да ћути.

Интензивно интересовање за маргину нужно повлачи за собом политичка питања. Пинтер је говорио о политичким драмама као о драмама које су крајње реалистичког карактера јер слике за њих узима из живота. Дrame које припадају политичком театру говоре о тоталитаризму и корумпираности у Енглеској, о употреби медија у политичке сврхе. То је довело до цензуре и исмејавања Харолда Пинтера односно његових дела. Фактор маргинализације у западним демократијама је стога пропорционалан тежњи за очувањем независности свести и духа писца. То свакако важи и за Харолда Пинтера који слободарски дух жели да подели са својом публиком - било гледаоцима било читаоцима.

Литература

1. Харолд Пинтер, *Разни гласови: проза, поезија, поезијика 1948-1998*, Светови, Нови Сад, 2002.
2. Харолд Пинтер, *Изабране нове драме*, Истар, Београд, 2002.
3. Пјер Бурдије, *Правила уметности, генеза и структура поља књижевности*, Светови, Нови Сад, 2003.
4. *Лексикон савремене културе*, (приредио Ралф Шнел), Плато, Београд, 2008.
5. Сајмон Блекбурн, *Оксфордски филозофски речник*, Светови, Нови Сад, 1999.

Vladimir Perić

PINTERIAN'S STRATEGIES OF MARGIN IN POETIC AND POLITICAL FIELDS

Summary

This work represents a contribution to margin researches, or in other words writers whose subject-matter is in a manifold way focused on various aspects of marginality. Harold Pinter is a writer whose poetic and extrapoetic activities intensely communicate with various kinds of margin. He does not declare himself as a margin in relation to any centre. He is a noncompromising representative of his own consistent attitudes pursued for many decades. Those attitudes are antiglobal, antitotalitarian, demystifying when it comes to great, just ideas of the West. Not agreeing with contemporary lies which justify the use of force and intervention whenever necessary to defend the "national" interests of the great powers this writer takes the side of margins: groups of people, nations, complexes of humiliated countries which are set against them. That is why we can consider this author as a prototype of a margin writer.



*Пинџер зовори на демонстрацијама
против бомбардовања Југославије 1999.*

Јована Павићевић
Крагујевац

СУЂЕЊЕ ХАРОЛДУ ПИНТЕРУ

Рад се тиче интерпретације мултимедијалног перформанса *Суђење Харолду Пинтеру*, изведеног 2006. године на *ЈоакимИнтерФесту* у сарадњи крагујевачког Театра „Јоаким Вујић“ и гостујуће позоришне трупе Џон То из Манчестера.

Кључне речи: Харолд Пинтер, *site-specific performance*, звучна инсталација.

На трагу богате позоришне традиције, крагујевачки Театар „Јоаким Вујић“ (данас Књажевско-српски театар) је, октобра 2006. године, отворио први међународни позоришни фестивал малих сцена *ЈоакимИнтерФест*. Програм овог по свему судећи својеврсног фестивала чиниле су представе позоришта из Србије, Румуније, Енглеске, Црне Горе, Словеније и Хрватске. Поред драмских остварења изведених на великој сцени Вујићевог театра, велику пажњу публике привукао је позоришни пројекат који није био у званичном програму фестивала – мултимедијални перформанс под називом *Суђење Харолду Пинтеру* у режији Александра Дунђеровића, професора Драмског факултета Универзитета у Манчестеру. Перформанс је реализован сарадњом чланова Театра „Јоаким Вујић“ и гостујуће позоришне трупе Џон То из Манчестера (John Thaw Studio Theatre, Drama Department, University of Manchester) и изведен је у поноћ између трећег и четвртог дана *ЈоакимИнтерФеста* (9/10. октобар) на месту Фабрике аутомобила „Застава“, порушене приликом НАТО бомбардовања Србије 1999. године.

Пројекат је посвећен антиратном ангажману британског драмског писца Харолда Пинтера, и како истиче сам редитељ, перформанс не представља адаптацију једног Пинтеровог дела, већ је обликован у виду колажа различитих текстова овог аутора изведених у облику *site – specific performance*. Као полазна тачка за реализацију пројекта послужио је говор Харолда Пинтера приликом уручења Нобелове награде 2005. године. Радиофонски запис говора је интегрисан у средишњи део перформанса, а његова адаптација

се може сматрати засебним драмским остварењем у оквиру целог пројекта. У том говору могу се уочити два битна аспекта: први је остварен у виду несистематизоване поетике и тиче се испитивања стварности путем драмске уметности и самог процеса писања, то јест на који начин писац конципира своје ликове и колику контролу заправо има над њима; други аспект чини Пинтерова критика друштвеног и репресивног система водећих светских сила. Како поједине Пинтерове драме поседују изразит политички контекст, тако други поменути аспект налази конкретну примену у првом пружајући тиме могућност да се проблеми савременог друштва преиспитају путем креативног стваралачког процеса.

Кључна теза овог рада, као и самог перформанса, јесте оно што је Пинтер написао још 1958. године, а исто истакао поново у самом говору:

Не може се успоставити јасна разлика између онога што је стварно и онога што је нестварно нити између онога што је истинито и онога што је лажно; ствар није нужно ни истинита ни лажна, већ може бити и истинита и лажна.¹

Поменути део говора послужио је намери редитеља да испита однос између стварности приказане као след догађаја без укључивања одређене идеолошке позадине и онога што се сматра њеном алтернативом, односно стварности која је произведена и пласирана путем медија. Пројекат не покушава да да одговор на питање шта је лажно а шта истинито, већ покушава да нам предочи често занемаривану чињеницу да се те две стварности константно преклапају и да њихов међусобни однос као такав доприноси све већем осећају угрожености, страха и стрепње. Сукоб две стварности зарад постизања доминације једне предочићемо испитивањем фиксних елемената перформанса – простора/локације, извођача и медијских инсталација, а у складу са тим и однос остварен између простора, доживљаја публике и извођача.

Представа је, као што је већ речено, изведена у облику *site – specific performance*. Неопходно је, стога, ближе одредити такву врсту сценског извођења како бисмо видели у ком смислу простор утиче на свеукупно конституисање значења представе. Такав перформанс, пре свега, захтева одабир локације која ће на најбољи начин омогућити интеракцију идеја и извођача са простором. Односно, локација и извођење су у двојаком односу приликом оства-

1 Harold Pinter, *The Nobel Lecture: Art, Truth & Politics*, in: Michael Billington, *Harold Pinter*, Faber and Faber, London, 2007, 431.

ривања датог контекста: свако место поседује одређене физичке карактеристике као и одређену историју које одређују атмосферу перформанса и дају тон радњи, а за узврат извођење проналази најбољи начин како да анимира простор. Поред тога, премештање са локације на локацију, или променада у оквиру једног места, омогућава сагледавање сцене и разматрање кључних идеја из различитих углова. Тако, перформанс обухвата више оквирних локација од којих свака може представљати целину за себе, али значење читавог пројекта превазилази суму појединачних сцена. У овом случају, локацијом се сматрају и место окупљања публике и превоз аутобусом до централног места одигравања представе, које даље обухвата отворен простор испред фабрике и једину преосталу просторију унутар ње.

Представа започиње на неконвенционалан начин испред зграде Театра – у поноћ. Сама чињеница да се радња одвија изван традиционалне позоришне сцене, чиме се искључује уобичајена позиција гледаоца у представи, омогућава интеракцију публике и извођача и иницира размишљање и активно учествовање публике у извођењу представе. Отуда је пут до крајње дестинације прва и права прилика за укључивање публике у реализацију пројекта. Стављањем повеза преко очију путника/публике је, не само неочекиваним поступком, већ задатим драмским средством, постигнута њихова реакција. Колективно одвођење публике којој је онемогућено да види правац кретања и да пружи отпор грубом третирању од стране војника све заједно доприносе утиску несвојевољног присуства читавом догађају. Овим се беспоговорно прихватају правила „игре“, а свеопште значење догађаја се помера на унутрашњи доживљај актера – радња представе постаје само један од оквирних планова људске драме сваког појединца.

Циљ одвођења публике добија крајњи смисао на месту Фабрике аутомобила као коначног одредишта. Иако радња тек тада почиње да се одвија у формалном смислу, читаво окружење успоставља континуитет историјских дешавања и пре појављивања публике. Томе свакако доприносе присуство полицијских и ватрогасних јединица, али и историјско одређење и руинираност локације, који ће опет, крајње значење добити у личној интерпретацији гледаоца. Тиме је омогућено ново виђење локације, а не пуко препознавање по значају које она носи, из перспективе некога ко сада учествује у даљем формирању њене историје.

Прва сцена је преузета из драме *Горшћачки језик (The Mountain Language)* и изведена је на отвореном простору испред фабрике

под сабласним светлом рефлектора. На примеру ове сценске реализације се може видети како позориште као инсценија стварног живота спајањем окружења и два мита – једног који говори о подређеном народу којем је забрањено да се служи матерњим језиком и другог који говори о супериорности водећих сила – пружа посматрачима могућност да испитају друштвено-политичка питања како на локалном тако и на глобалном нивоу. Експлицитна манифестација примене вербалног и физичког насиља над једним планинским народом у циљу губитка његовог културног и националног идентитета успоставља даља правила понашања. У складу са тим правилима, перформанс је изведен на енглеском и српском језику, где је први дат као средство остварења функције тиранина, а други као средство изражавања народа који се сматра и потчињеним.

С обзиром на то да је и за Пинтера стварност вишедимензионална, представа наставља са испитивањем сукоба две стварности. Све до тада, њихов поларитет је дат у апстрактној форми и тек са кључном сценом, која се одиграва у јединој преосталој просторији фабрике, добија своје физичко одређење. Публика је, као у некој врсти експеримента, постављена у централни део просторије одакле може имати увид у две тематски и идеолошки супротстављене сцене. Са једне стране се налази сиромашно опремљен VIP фоаје престижне авионске компаније чији је главни актер изазовна хостеса која заједно са амбијентом представља оличење стварности пласиране путем медија. Улога хостесе јесте да својом формом и приступом који произлази из природе њеног посла, прикрије истински садржај егзистенције дате на супротном крају собе. Док је публика уведена у сценарио VIP фоајеа путем јасних обавештења о томе где се налази и зашто, друга сцена не поседује такву врсту пролога. У другом случају, носилац радње је човек који седи сам и беспомоћан на болничком кревету, а његова улога је тако конципирана да не поседује никакав текст, па стога ни увод. Отворен почетак друге сцене даје могућност публици да преиспита историју лика и да га смести у одговарајући контекст. Једино средство које пружа додатне информације, а тиме даје и неки наговештај јесте пројекција слика бомбардовања у позадини болничког кревета.

Идеолошка манипулација публиком доводи у неизвесност крајњи исход представе. Позната ситуација или ефекат Пинтерове собе ће нужно изоловати публику и условити је да истовремено прати развој обе радње и увиди последице обе. Форма једне стварности се не обликује путем речи – догађаји довољно говоре у прилог проблема кога се она тиче, док форма друге стварности

тежи свесном занемаривању тог проблема тако што пружа публици осећај лагодности и растерећености. Подтекст *говора ћуиње* актера друге сцене развија своју садржину у складу са радњом и окружењем – тишина, као семантичка категорија у Пинтеровом смислу, носи далеко већи значај него целокупан монолог хостесе. Могуће решење у корист једне од приказаних стварности понуђено је звучном инсталацијом у виду имагинарног дијалога који је сачињен супротстављањем Пинтерових речи и реакција непознатих људи који не подржавају његове ставове. Тако осмишљен дијалог је у потпуности еквивалентан борби две стварности са којом су гледаоци суочени на сцени.

Звучна инсталација (soundscape) Дејвида Батлера, такође професора Универзитета у Манчестеру, је тако осмишљена да дату сцену доведе у директну везу са ауторовим политичким ангажманом и његовим драмама. Инсталација комбинује делове Пинтеровог говора за Нобелову награду, дијалоге из његових драма и материјал добијен интервјуисањем људи у околини Манчестера. Интервјуи су тако организовани да су обухватили људе различитих професија, образовања и слојева друштва – људе који су проучавали Пинтерове драме и глумце који су их изводили, затим људе који никада нису чули за Пинтера и који никада нису присуствовали извођењу неке од његових драма. Свакоме ко је интервјуисан постављана су иста питања, која се односе било директно или индиректно на ауторов целокупан ангажман, истим редоследом без претходног упозорења, као на пример: „Ко је Харолд Пинтер?“, „Зашто је кокошка прешла пут?“, „Шта сматрате слободом?“, „Шта сте урадили са маказама?“, „Како замишљате идеалан повратак?“, „Која је најгора рођенданска забава којој сте присуствовали?“ и „Да ли је Харолд Пинтер заслужио Нобелову награду?“. Питања су одабрана из шест следећих драма: *Ноћна школа* (*Night School*), *Насиојник* (*The Caretaker*), *Паићуљи* (*The Dwarfs*), *Ревуја* (*The Collection*), *Љубавник* (*The Lover*) и *Сушперен* (*The Basement*). Елементи звучне инсталације су инкорпорирани тако да делови интервјуа, у форми неугодних питања и нелогичних исказа, ступе у интеракцију са Пинтеровим говором како би га подрили или ојачали. У самом дијалогу, интервјуисани људи преузимају улогу Пинтерових ликова и јасно показују да не одобравају његово присуство, па се стога и развијају сами од себе без примене било какве контроле, баш онако како је сам Пинтер објаснио стваралачки процес. У последњем сегменту инсталације Пинтер рецитије песму која се бави стањем мртвог тела док се у позадини могу чути гласови интервјуисаних лица како

ћаскају о својим сећањима на најгору рођенданску забаву. Конфузија која настаје услед преклапања различитих гласова онемогућава гледаоцима да се сконцентришу на Пинтеров говор који се тиче наших дужности као грађана. Очигледна намера те конфузије је да на одређени начин изазове гледаоце/слушаоце, то јест поставља се питање њиховог избора – да ли ће пажњу усмерити на друштвену и моралну обавезу или на ћаскање о некој безначајној забави. Применом оваквог поступка у реализацији звучне инсталације, Пинтер је преиспитан од стране сопствених ликова, који публици треба да укажу на ужас људског незнања и занемаривања. Тако је и сам назив представе двозначан – Пинтер треба да преиспита нас, слушаоце, у истој мери и на исти начин као што то чине његови ликови. Овим мултимедијалним пројектом, који је у духу Пинтерових дела, а не пука имитација истих, остварен је ближи контакт шире публике и ауторовог ангажмана.

Уобличавање стварности у одређену форму која ће бити подношљивија и изношење на видело сакривене реалности постигнути су путем имагинарног дијалога који супротставља два различита виђења једне те исте стварности. Звучна инсталација, која својим дијалогским карактером испитује развој радње на сцени, представља остварење њене садржине, односно експлицитније отклања привидну форму две стварности оличене у двома супротстављеним сценама. Постепено разграђивање, то јест демистификација дубоко укореењених слојева старности није дата у циљу дефинисања или пружања коначних одговора. Превасходни циљ перформанса је да наведе људе да превреднују своје ставове и да увиде да се процес тражења истине никада не завршава. Перформанс је, у целости, постављен у виду контрапункта – на тај начин је најбоље истакнут сукоб на сваком од сценских планова. Гледаоцима су понуђене алтернативе, али сам крај представе не одражава коначност, већ прецикличну форму представљених догађаја.

Остаје нам још да испитамо остварење садржине перформанса из перспективе активних учесника у овом пројекту, укључујући и публику. Виђење перформанса од стране једног од гледаоца Миодрага Стојиловића, новинара и публицисте из Крагујевца може се дефинисати као проналажење аналогија између историје града Крагујевца и кризних тренутака у свету у садашњости. По питању Пинтерове антиратне поруке, Крагујевац има посебан сензибилитет јер је као град искусио страдања у више наврата током 20. века. У знак успомене на жртве однеговао је низ антиратних манифестација, од Великог школског часа до Међународног салона антиратне

карикатуре, које су га увеле у чланство Светске Уније градова жртава рата – градова мира и Светске асоцијације градова добитника признања „Курир мира“. У том смислу се може посматрати и позориште, које као културно-образовна институција, даје свој допринос одржавању такве традиције. Пинтерова антиратна порука је светској јавности пренета путем медија чиме је њена снага у великој мери ублажена. Овом позоришном адаптацијом, смисао поруке је артикулисан непосредним уметничким каналом чиме је она поново добила на првобитној снази – то више није био глас са телевизијског екрана. Слично је виђење перформанса и из угла Владана Живковића, глумца у улози без текста. Треба истаћи да је таква позиција глумца, без обзира на искуство, јако тешка и захтевна за извођење, па се тако мора прибећи неком драмском средству за преношење мисли и осећања које ће обојити сцену. Од велике помоћи, у таквој улози, су свакако звучни и визуелни ефекти као и иновативан начин извођења представе, оригиналан амбијент и време дешавања, што све заједно симулира реалну ситуацију бомбардовања. С тим у вези се поставља питање утицаја које позориште има на публику. Иако је већина скептична по питању тог утицаја Владан Живковић сматра да ако глумац приђе публици на одговарајући начин и тиме успе да проузрокује било какву реакцију/емоцију, то је знак неке промене и чини додатну мотивацију за даље спровођење истих. Стога, наша је обавеза да активирамо критичко размишљање и да активно учествујемо у свему што нас окружује – једном речју, наша обавеза је да заузмемо став.

Интеракцијом медијских инсталација, извођача и простора можемо видети како једно уметничко дело као јасна репрезентација стварних догађаја спаја две стварности на једном месту и примењује је на дискутабилно стање ствари на локалном нивоу. Звучна инсталација, која се тиче свеопште кризе у свету праћена је пројектовањем слика бомбардовања на локалном плану. Методе насилног успостављања организоване контроле заједнице могу бити разноврсне почев од свих врста условљености у Пинтеровом смислу речи (о чему говори драма *The Dumb Waiter*) које се намећу као позитивно усмеравање одређеног друштва у транзицији па све до оних драстичних које теже прогресивној деструкцији једне државе па и њеног друштва. У сваком случају, обе попримају форму која ће народу дати илузију слободног одабира, чиме свесно биће прелази у несвесно а насиље постаје подношљиво и легитимно. Штавише, изгледа да свету недостају конструктивне критичке тенденције којима може прићи актуелним питањима. С обзиром на

то да смо свесни да протести широм света имају јако мали утицај, ако га уопште и имају, и да је демократија увела слободу говора без икакве стрепње да ће се тиме нарушити демократски поредак јер се реч другог свесно занемарује, људима се мора понудити нека алтернатива да кључна питања сагледају са различитих аспеката. Како би се пробудило саосећање, неопходно је да се конкретан проблем приближи јавности тако да она може учествовати у његовом разрешавању, чиме се могу условити одређене промене на нивоу свести појединца. *Суђење Харолду Пинтеру* је показало да се ауторови ставови могу преиспитати без наметања икаквог става или контроле над гледаоцима па тако и да уметничко дело може приступити актуелним питањима, а да се не сматра естетизацијом политике, већ да се сматра средством развијања моћи критичког размишљања.

Jovana Pavićević

THE TRIAL OF HAROLD PINTER

Summary

The paper concerns the interpretation of multimedia performance *The Trial of Harold Pinter*, which was realized as a collaboration between the Theatre "Joakim Vujić" from Kragujevac and John Thaw Studio Theatre, University of Manchester in 2006 at the first International Small Scene Theatre Festival.

Pursuing Pinter
© Copyright Susan Hollis Merritt, 2009. All rights reserved

Susan Hollis Merritt

PURSUING PINTER¹

Susan Hollis Merritt, the author of *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter* and Bibliographical Editor of *The Pinter Review*, defines contexts of her academic scholarship “Pursuing Pinter,” which began after she first experienced the New York premières of *The Homecoming* and *The Birthday Party* in 1967-1968. She relates details of her subsequent meetings with Harold Pinter pertaining to his Archive in the British Library; to these archival holdings; to some of her later theatrical experiences of his stage and film work as a playwright, a screenwriter, and an actor; and to her own and other scholars’ publications.

Key words: adaptations, British Library, Harold Pinter, Harold Pinter Archive, Harold Pinter Society, Susan Hollis Merritt, films, *King Lear*, *The Pinter Review*, Pinter scholarship, plays, screenplays, *Sleuth* (1972 play by Anthony Shaffer), *Sleuth* (2007 film based on screenplay by Harold Pinter)

“. . . sometimes it’s necessary to go a long distance
out of the way to come back a short distance correctly.”
–Jerry to Peter (“THE STORY OF JERRY AND THE DOG”),
The Zoo Story, by Edward Albee

Pursuing Harold Pinter has been one of the great joys of my academic life—emotionally intense and intellectually exhilarating, profoundly private and pertinently public, deeply personal and socially and politically engaging. My academic pursuit of Harold Pinter began over forty years ago, in 1967-1968, with my first experiences of *The Homecoming* (1964) and *The Birthday Party* (1957) on stage. At that time I was in my second year as a Ph.D. candidate in English language and literature at Indiana University at Bloomington, specializing in Drama and Restoration and Eighteenth-Century British Literature (the genre and period of my Qualifying Examinations) and minoring in Literary Criticism in the Indiana University School of Letters (successor to Kenyon School of

¹ I presented an earlier version of this essay as a plenary speaker at the conference *Artist and Citizen: 50 Years of Performing Harold Pinter*, at the University of Leeds, in April 2007. Its subtitle was: “From Stage to Screen and Page, From Page to Stage and Screen – and Back and Forth Again.” I have shortened the title for publication here.

Letters, in the Kenyon School of English, from 1951-1979). While I was back home for two consecutive university breaks, my mother, Bedonna Merritt, gave me two tickets to these plays. We lived in New Rochelle, New York, about a half-hour's drive or a forty-five minute train ride from Manhattan. As one of my undergraduate college friends was visiting us at the time, I offered the other ticket to her, and the two of us took the train into the City to see *The Homecoming* together.

In his televised interviews with Harry Burton (*Working With Pinter*) and Charlie Rose (*The Charlie Rose Show*), as in some of his earlier interviews, when asked about how he regards the audiences of his plays, Harold Pinter illustrated his attitude toward audiences by describing the mutual "hatred" of the first New York audiences and cast of *The Homecoming* during that American premiere of the play, directed by Peter Hall with the original Royal Shakespeare Company cast, which opened at the Music Box theater on 5 January 1967, with one change in the role of Teddy, from Michael Bryant to Michael Craig (Pinter, *The Essential Pinter* 183). According to Pinter, from the moment of the curtain rising on John Bury's set, audiences despised the production and the play. I must have been an exception. While my friend did indeed hate the play and made it clear to me in no uncertain terms that she was appalled by both its language and its sexuality, I was thrilled by my experience of *The Homecoming* and truly appreciated the production and the actors in it.

During another university break in 1967-1968, my mother got tickets to Alan Schneider's New York premiere of *The Birthday Party*, which had opened at the Booth Theatre in October 1967, and this time she herself accompanied me. My identification with James Patterson's Stanley being browbeaten into gagging speechlessness by the figures of authority Goldberg and McCann despite his rebellious resistance against playing "the game" got so deeply under my skin—Henderson Forsythe's whimper as "PETEY (*broken*). Stan, don't let them tell you what to do!" resonating so strongly—that it launched my academic work on Pinter. During Spring 1968, I was enrolled in a graduate seminar in Modern British Drama (covering Shaw to Bond), with Professor Harry M. Geduld (who taught in both the English and Comparative Literature Departments at Indiana University). As he had not yet included work by Pinter in the course, I asked him if I could write my seminar paper on the plays of Harold Pinter. He welcomed the idea, which resulted in my first academic paper on Pinter, entitled "The Power of Pinter's Women."² From then on,

2 As I point out in the last chapter of *Pinter in Play*, where I discuss "Critical Change: My Own Case" (255-56), I learned only later that Geduld had already published a review of *The*

I was hooked on Pinter and determined to write my Ph.D. dissertation on his work.

The next year, 1968-1969, I embarked upon research for my dissertation, ultimately completed in 1973 and entitled “Fantasy behind Play: A Psychoanalytic Study of Emotional Responses to *The Birthday Party*, *The Caretaker* and *The Homecoming*” (Diss. Indiana, 1973). My dissertation was directed by David Bleich (*Readings and Feelings: An Introduction to Subjective Criticism* [Urbana, IL: NCTE, 1975]; *Subjective Criticism* [New York: Oxford UP, 1978]), a pioneer in psychoanalytically-based reader-response theory, criticism, and pedagogy, and it adopted Bleich’s key revisions of certain theoretical premises in Norman Holland’s *The Dynamics of Literary Response* just published the same year (New York: Oxford UP, 1968). In 1968, during another school break, I traveled home again to see the New York premières of *Tea Party* (1964) and *The Basement* (1966), directed by James Hammerstein, at the Eastside Playhouse in New York City, where the double bill had opened that October.

In the section on my own “critical change” in the last chapter of *Pinter in Play*, where I discuss that process of writing my dissertation in detail, I consider another “crucial change in my work on Pinter and my critical perspective in general resulting from my participation in New Directions in Literary Study, a Summer Seminar sponsored by the National Endowment for the Humanities and taught by Ralph Cohen at the University of Virginia[, in Charlottesville, Virginia,] in 1978. . .” (260), which focused on the questions “What is literature?” and “What is criticism?” In *Pinter in Play*, I point out that,

As a result of my experience in Cohen’s seminar, I became even more skeptical of my former speculations about what other critics thought and felt. With this greater skepticism I also began to view a “psychoanalytic methodology” as just one of any number of possible critical approaches and to achieve a broader perspective on it. Having studied Derrida, Lacan, Heidegger, Gadamer, Foucault, and Kosík (among several other theorists) with Cohen, I decided to try to place Pinter criticism in the context of current literary and critical theory. In 1980-81, while teaching at Assumption College, in Worcester, Massachusetts, I conceived the . . . project [ultimately published as *Pinter in Play*], applying for a fellowship from the NEH [the National Endowment for the Humanities] to support it. (260)

During the period from 1980-1982, while I was involved in applying for the NEH Fellowship that I eventually was awarded for academic year 1982-1983, starting my European travel in the summer of 1982, my

Birthday Party and *Accident*: “The Trapped Heroes of Harold Pinter,” *Humanist* 28 (Mar./Apr. 1968): 24, 31.

pursuit of Pinter continued unabated, as it had while I was teaching at the University of Hartford from 1972-1979.

From both Manchester, Connecticut, where I lived when I taught at the University of Hartford, and Worcester, Massachusetts, where I lived for the year before that, in 1971-1972, and for four years after that, from 1979-1983, I was within just a few hours' drive of my parents' home in New Rochelle, or after they moved from New York, still close enough to Manhattan to drive there. Throughout the 1970s and early 1980s, whenever there was an important stage premiere or an especially important revival of Pinter's work in New York City, I could usually travel into the City to see it.³

Close Encounters of a Kind

In 1982, when I was living again in Worcester, Massachusetts, I learned from an announcement published in the local newspaper, the *Worcester Telegram & Gazette*, that the Tony-Award winning regional theater Trinity Square Repertory Company, located nearby in Providence, Rhode Island, whose Artistic Director Adrian Hall was, would be producing the American premiere of *The Hothouse* and, in conjunction with Pinter's one-week visit to work with Trinity Square Rep on their production, that Pinter would be awarded an Honorary Doctorate at Brown University. A colleague at Clark University, who wrote book reviews frequently for the *Worcester Telegram & Gazette* and knew its editor quite well, recommended that he engage me to write a preview article introducing Harold Pinter to the local Worcester audience, who might be interested in seeing the production in Providence. Although Hall had invited me to sit in on rehearsals while Pinter was working with them, he had to close rehearsals due to the actors' nervousness about working with the playwright. After Pinter left, I returned to sit in on another rehearsal, to interview Adrian Hall and members of the cast about their experience working with Pinter, and to see the results on opening night. In *Pinter in Play* I cite that article, ironically entitled "Stalking Harold Pinter." In

3 In that period I saw the American premieres of *Landscape* and *Silence*, in a double bill directed by Peter Gill for the Repertory Theatre of Lincoln Center at The Forum of the Vivian Beaumont Theatre in April 1970 (during another university Spring break) and the revival of *The Birthday Party* at the first Harold Pinter Festival directed by Jules Irving for The Repertory Theatre of Lincoln Center, at The Forum of the Vivian Beaumont Theatre, in the Winter of 1971 (during another university Winter break); the 1975 New York revival of *The Homecoming*; many of Pinter's films such as *The Servant*, *The Pumpkin Eater*, *Accident*, and *The Go-Between*; and Peter Hall's film of the Royal Shakespeare Company production of *The Homecoming* in 1973, as part of the 1973-1974 American Film Theatre subscription series to which I had subscribed in a local Hartford-area movie theater; and the American premieres of *Old Times*, *No Man's Land*, and *Betrayal*, both the stage play and the film.

Harry Burton's documentary film *Working With Pinter* (which I watched on a DVD that Burton sent me in late February 2007 and again in Leeds in April 2007), I could finally experience the process that I was not in rehearsals to observe directly in 1982. My own earlier account of Trinity Square Rep's experience of working with Pinter, observing "his concern with what he would consider the *accurate* production of his plays, that is, with productions that he would consider faithful to the published texts and to his intentions" (*Pinter in Play* 18), does, however, jive with that film's presentation of clips of Burton's and his actors' experience of working directly with Pinter in developing their productions of *Old Times* and *No Man's Land*.

While Pinter was working on *The Hothouse* production at Trinity Square Rep, I met him for the first time, not quite by chance. After Adrian Hall closed rehearsals, the public relations director of Trinity Square Rep told me to call her every morning, to check to see if they felt comfortable enough with Pinter to have me observe rehearsals, and, just in case they were able to do so, she told me to be in the theater lobby every day at 12 noon, when Pinter arrived. On the last day of rehearsals, when he came striding through the lobby door, I approached him and introduced myself, telling him that I was writing a book on criticism of his plays and was interested in interviewing him. In the first part of *Pinter in Play*, "Perspectives on Pinter's Critical Evolution," in a section of the first chapter "'Progress' and 'Fashion' in Pinter Studies" entitled "Pinter on Pinter Criticism," I allude to our first encounter:

In February 1982, when I spoke with Pinter in Providence, Rhode Island, with regard to arranging an interview about the criticism of the plays, he said: "I can tell you right now. I'm not interested in critics." In correspondence later that year, he politely declined to be interviewed on this subject, in effect limiting production of more Pinter on Pinter criticism. (12)

In *Pinter in Play* I also describe how, after recognizing that I would not be interviewing Pinter about his critics, "The announcement that the NEH would support travel for research and consultation with other scholars led to a 'brainstorm' (my own 'Aha!' experience) that eventually became a core" of the book:

the consultations would be personal interviews with scholars and other critics (including several journalists and some actors and directors) to improve my understanding of why others interpreted Pinter's work as they did. ... I traveled to the critics themselves and directly asked them questions about their experiences of and writing on Pinter's plays. Through the interviews with the Pinter scholars I learned from them firsthand the contexts for their publications, finding out what *they* thought were the sources

of their own critical choices and changes, much as a journalist, a biographer, or an ethnographer would do. (261)

I started my research in London for a few weeks, visiting the British Library (then still located in the British Museum), the BBC Written Archives Centre in Reading, and the Colindale Newspaper Library. From London, I flew to Dublin, to do research at University College Dublin and to interview journalists who had reviewed Pinter's plays; to Paris, to do research in the Bibliothèque Nationale de Paris; back to London, to do more research in various archives and to interview both Sir Harold Hobson and Martin Esslin, and Elizabeth Sakellaridou (then Hadzisyrou), who was just beginning her dissertation later published in 1988 as *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*; and to Frankfurt and by train traveled on to Munich and then Bamberg and Freiburg, West Germany, to interview Ewald Mengel (whose dissertation on socioeconomic role playing in Pinter's plays was later published in German) and Mengel's dissertation director, Paul Goetsch.

Throughout the fall and spring of 1982-1983, I continued pursuing Pinter through his critics. In Fall 1982, during my swing through the Midwest, arranged by a wonderful travel agent, I traveled from Worcester, Massachusetts, to Charleston, Illinois, via Chicago, to interview Lucina P. Gabbard (*The Dream Structure of Pinter's Plays*); to Joplin, Missouri, via Kansas City, to interview Steven H. Gale (*Butter's Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*); and to Columbus, Ohio, to interview Kathy Burkman (*The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*). During Spring 1983, I flew back to Charlottesville, Virginia, the site of my 1978 NEH Summer Seminar with Ralph Cohen, to interview Austin Quigley (*The Pinter Problem*), and then I flew to New York City, in part to interview Lois Gordon, whose 1968 book *Stratagems to Uncover Nakedness* had been a key inspiration for my Ph.D. dissertation. These Pinter critics and scholars formed the core focus of several chapters on their critical strategies, characterized through my controlling metaphor in "Pinter in Play" as "Thematic Tactics"; "Ritual Ruses"; "Psychoanalytic Maneuvers"; "Linguistic Parlays and Parleys"; "Socioeconomic Role-Playing"; and "Feminist Ploys."

After the formation of the Harold Pinter Society by a few of us Pinter scholars brought together by Steve Gale at the 1986 annual convention of the Modern Language Association, and the foundation of our journal *The Pinter Review*, Steve Gale and Frank Gillen, who became its co-editors, invited me to be its Bibliographical Editor, and I have been

compiling the “Harold Pinter Bibliography” for publication in *The Pinter Review* since then (our first issue appeared in 1987).

Beginning in 1983-1984, after I moved to central upstate New York, during 1985-1987, when I lived in Corvallis, Oregon, and throughout the 1990s, I continued traveling back and forth to New York City from Bluff Point, New York (where I still live now), to Portland, Oregon, from Corvallis (where I lived for just those two years), and, after 1987, fairly frequently from New York to London and Prague, experiencing plays and readings by Pinter whenever I could, over a dozen productions and programs in all.⁴ Between 1994 and 2003, when I traveled back and forth between New York, London, Chichester, Edinburgh, and Prague, I experienced another twenty or so productions of Pinter’s plays in English and Czech.⁵ Over these years, from 1987 on, my reviews of several of these

4 For example, I saw the American premièrès of *Betrayal*, with Blythe Danner as Emma, Roy Scheider as Robert, and the late Raoul Julia as Jerry, directed by Peter Hall at the Trafalgar Theatre in 1980; *One for the Road*, *Victoria Station*, and *A Kind of Alaska*, billed as “Other Places” (but not including *Family Voices*, which I heard on radio later), directed by Alan Schneider at the Manhattan Theatre Club (18 May 1984; his last production; he was killed by accidentally stepping in front of a motorcycle in London on his way to mail a card to Beckett, while the Pinter production was still going on; it closed on the 20th); I also saw productions of *The Homecoming* and *One for the Road* in Portland, Oregon, during the period from 1985-1987. Back in New York from 1987-1988 on, I saw Carey Perloff’s CSC Repertory revivals of *The Birthday Party*, first by itself (1988) and next as part of her double bill with the New York premièrè of *Mountain Language* (1989); Pinter’s public interview by Mel Gussow and his readings of an extract from *The Hothouse* and of all of *One for the Road* at the 92nd Street Y in October 1989; *Moonlight*, with Blythe Danner as Bel, Jason Robards as Andy, and Liev Shreiber as Jake, directed by the late Karel Reisz for the Roundabout Theatre Company at the Laura Pels Theatre in 1995; Pinter’s public interview with Austin Quigley and his reading of all of *Ashes to Ashes* at the 92nd Street Y in December 1996; and *Ashes to Ashes*, with Lindsay Duncan and David Strathairn, directed by Karel Reisz for the Roundabout Theatre Company at the Gramercy Theatre in 1999. My reviews of several of these productions appear in the *Pinter Review*.

5 These productions include: Sam Mendes’ Royal National Theatre production of *The Birthday Party*, at the Lyttelton Theatre, in London, in 1994; the Theatr Clwyd production of *Old Times*, with Julie Christie, directed by Lindy Davies, at Wyndham’s Theatre, in London, as well as Pinter’s production of *Taking Sides*, and David Jones’s production of *The Hothouse*, starring Pinter as Roote, at the Minerva Studio Theatre, Chichester, all in 1995; and Alan Stanford’s Dublin Festival production of *The Collection*, with Harold Pinter playing Harry, at the Donmar Warehouse, in 1997. While in Prague, I experienced, in Czech, Ivo Krobot’s production of *Návrat Domů* (*The Homecoming*) and Karel Kříž’s and Vlasta Gallerová’s productions of *Měsíční svit* (*Moonlight*) at Divadlo Labyrint studio klub, in November 1994, as well as President Václav Havel’s “Playwrights’ Roundtable” in Plzeň, as part of the PEN Congress that I attended; and their Czech double bill of *Milenec* (*The Lover*) and *...a v prach se obrátíš* (*Ashes to Ashes*), as well as a Dutch production of *Ashes to Ashes* (*Ceneri alle ceneri*), translated by Alessandra Serra (Pinter’s Italian translator), with English surtitles, at the Riverside Studios, Hammersmith, London, in June 1998.

productions, related articles and interviews, and accounts of the Lincoln Center symposia have appeared in *The Pinter Review*.⁶

The Harold Pinter Archive in the British Library

While a Visiting Fellow in the Institute for European Studies at Cornell University, in 1993-1994, when I started learning Czech for a new project (now entitled “The Global Politics of Contemporary Drama and the Media”), I used to search Lexis-Nexis at an Olin Library dedicated computer station (now I do so from my home computer). On 15 September 1993, as I was routinely checking publications in the *Lexis-Nexis Academic Universe* database, a newspaper headline from a news report by Lawrence Donegan published in the Manchester *Guardian* of the day before, 14 September 1993, flashed on the screen: “Pinter Papers for the British Library.” When I saw it, I nearly jumped out of my seat, exclaiming aloud, “Wow!” The news that Harold Pinter had “deposited his literary archive in the British Library” (“The British Library Receives the Archive of Harold Pinter”) led to what I fondly call “my second first meeting” (a close encounter) with Harold Pinter during my initial research for my essay “The Harold Pinter Archive in the British Library,” published in *The Pinter Review: Annual Essays 1994*. That experience was the quintessential Pinter scholar’s dream come true.

On my way to Prague, where I was working on my new project, in July 1994, I stopped in London, to spend a couple of weeks in the British

6 In June 2000 I attended the Harold Pinter Society Pinter in London conference, during which some of us went to see the stage production of *The Dwarfs* by the Mandrake Theatre Company, at the Lyric Studio Hammersmith. One evening during our conference, Harold read all the roles of his then-newest play, *Celebration*. In early February 2001, I flew to London to see Patrick Marber’s production of *The Caretaker*, with Michael Gambon, Rupert Graves, and Douglas Hodge, and to see Di Trevis’ and Pinter’s stage adaptation of his *Proust Screenplay, Remembrance of Things Past*, which she directed so beautifully. In July and August 2001, I rented an apartment nearby Lincoln Center for two weeks so that I could experience all of the productions, films, and related events during its Pinter Festival, conducting an interview with Henry Woolf and Gari Jones about their production of *Monologue*, all thrilling experiences. In October 2001 I traveled to Toronto for the World Leaders Festival Homage to Harold Pinter, seeing scenes of *The Lover* produced by different acting couples, and hearing Harold reprise his dramatic reading of all the parts of *Celebration*. I experienced productions of *The Dumb Waiter* and *A Night Out* and *Night School* at the Edinburgh Fringe Festival, while in Edinburgh to attend “Harold Pinter: Provocations: The David Cohen British Literature Prize Event,” his interview by Ramona Koval, at the Edinburgh International Book Festival, on 25 August 2002, his first public appearance after his cancer surgery (I felt compelled to be in his audience for moral support). Already in Denver to visit my mother, where she and my father had moved during the early 1980s, I was lucky enough to experience a production of *Betrayal* directed by Anthony Powell for the Denver Center Theatre Company in May 2002. In 2003, I flew from Rochester to New York City, to see David Jones’s revival of *The Caretaker* for the Roundabout Theatre Company.

Library (then still in the Students' Room in the Library's section of the British Museum in Bloomsbury), immersed in the treasure trove that we now affectionately call "Harold's Archive" and also, at his advance invitation, to meet with Harold Pinter in his Aubrey Road working "pad" (as he called it). Between our first kind-of close encounter in Providence, Rhode Island, in February 1982, and learning the news about his archive, in September 1993, I had sent him a copy of *Pinter in Play* and he had already been receiving multiple copies of *The Pinter Review*, with my various articles, reviews, and my "Harold Pinter Bibliography" in them; so by then he was more familiar with my work than he had been a decade earlier. He sent me a hand-written thank-you note, saying that he appreciated the "seriousness of [my] endeavours," and, regarding *Pinter in Play*: "I do dip into it from time to time"; and, after I wrote him that I would be examining his papers in his archive in the British Library during July 1994, he invited me to call him to set up a meeting after I arrived in London.

Meeting Harold Pinter While Working in His Archive

„How time flies when one has fun!“

– Vladimir to Estragon, in Act 2 of *Waiting for Godot*
(1948, 1956), by Samuel Beckett

My first bonafide meeting with Harold Pinter, on Friday, 15 July 1994, was the climax of what had already been a scholarly dream sequence. Although at times quite uncomfortable in the stifling heat of the old British Library's Modern Literary Manuscripts non-air-conditioned Students' Room, where the archive of Harold Pinter was first housed before the new British Library opened at St. Pancras, I had been absolutely thrilled by what I was finding. Most often, according to the original system of displaying the names of those ordering such manuscripts, it appeared that I was the first scholar to examine the contents of what ended up being 31 of the then 64 boxes. From about 10:30 a.m. to closing at 5 p.m., I explored box upon box (each a cubic foot of holographs, typescripts, and other, most-often unpublished materials), scrutinizing every page of Harold Pinter's handwritten and sometimes self-typed drafts of his poems, plays, novel, prose fiction, other prose pieces, screenplays, and letters, much of it not itemized in the British Library's photocopied "Finding List." I took extensive notes on the pages that I examined. It was such an exhilarating experience, as I recorded Harold Pinter's cross-outs and changes and insertions and extensive passages of apparently-uninterrupted writing, realizing how much of *Old Times* or *No Man's Land* or *Betrayal* and other published works apparently came to him in

a flash of genius during one sitting, on the one hand. On the other hand, I discovered his meticulously-detailed chronology of *Betrayal* and research for the song contest between Deeley and Anna in *Old Times* and the fifteen alternative titles for *No Man's Land*. In the archive boxes, I saw the first handwritten draft of *The Homecoming* and his apparently-first typescript draft of the first act of the play. I even found in some of the boxes unpublished works that I had never heard of before and that I suspected no one else had either. I found, in response to Pinter's sending them *The Proust Screenplay* prior to its publication, unpublished correspondence from Jackie (Kennedy) Onassis, (handwritten on her personal 5th Avenue New York stationery), Ferdinand Arrabal and Barbara Bray from Paris, and many other people.

After I had made the appointment to visit Harold Pinter in his two-story mews house study at Aubrey Road for that coming Friday (15 July 1994), suddenly I asked myself: "How does one prepare for a meeting with such an author whom one has studied ("pursued") for nearly half of one's own life?" At that point, I had been "pursuing Pinter" for over twenty-five years! I told myself gravely: "There is nothing more that I can do to prepare for this meeting. There are no further notes that I can give myself. If I am not ready now, I'll never be ready. Nothing that I will do in the next few days can ready me more." So I just gathered up all my notes on the Harold Pinter Archive in the British Library, the basis for my 1994 *Pinter Review* account of that title, "screw[ed] my courage to the sticking place" (as Lady Macbeth would have her husband do), and, after my trial run the day before, a story in itself, there I was, stepping over his threshold right into actual Harold Pinter territory: the equivalent of the quintessential Pinter scholar's "seventh heaven."

Once inside, directly opposite the entrance door, I saw an entire wall of shelves displaying what seemed to be *all* of his plays and screenplays. My eyes focused immediately on a very slender volume which looked unfamiliar, and out I blurted: "I didn't know that there is another edition of *Party Time*!"

"You have an eye like an eagle!" he exclaimed, plucking the volume off the shelf. "It's the television version, just published! Here, you can have it."

All the more thrilled, I must have beamed as I thanked him.

As he led the way, away from the alcove with his then-unoccupied assistant's desk on the first floor, upstairs to his second-floor study, I glided dreamily behind him. Though at first I hovered momentarily over what later turned out to be a small woven-straw drinks table, saving me from mistakenly perching on it, he directed me to an actual chair. I put

my shoulder bag down beside it, opened it, and took out my papers, in a sudden flash deciding against using the otherwise-ubiquitous tape recorder, and, hoping for the best, plunged right in. But before I could even indicate how nervous I was and how I could not fathom how even to prepare for such a meeting after having studied his work for over twenty-five years, Harold Pinter jumped up from his chair nearby me, moved over to his desk, and picked up the copy of *Pinter in Play* that I had sent him in 1990 (later I sent him the 1995 paperback edition as well). “I’ve been re-reading your book,” he said, indicating that he felt that *he* had to prepare for meeting *me*. What a turn of events! I could barely take in the implications. That really put me on a more level playing field with him and thus more at ease. It was a very compassionate gesture, I think in retrospect.

Referring to my notes, I summarized what I had been examining in his Archive at the British Library, and, at some point to illustrate, began reading to him from my notes on what appeared to be his handwritten first draft of *The Homecoming*—“Do you remember that Teddy was originally a policeman?” I asked him. “No,” he replied, quite astounded; “I don’t remember that at all!” I read him excerpts from my notes taken from that handwritten draft of *The Homecoming* in Box 24 (cf. Add MS 88880/1/21), Box 60’s folder labeled “Fragments—Bits and Pieces” (cf. Add MS 88880/4/16), and Boxes 11-14 and 40 (cf. Add MS/4/2-15) holding his handwritten versions of what eventually was published as his novel *The Dwarfs*, quoting from his own handwritten and typed drafts of several of his unpublished manuscripts. We leaned forward intensely as we spoke. “I don’t remember that,” he would say from time to time, quite delighted with what he was discovering anew to be deposited in his own Archive. He expressed chagrin at what he called his “disappeared” manuscripts of the plays *The Room*, *The Birthday Party*, *The Dumb Waiter*, *The Caretaker*, and several other early plays, and displeasure with himself for having sold the only extant typescripts of the play *The Caretaker* to the Lilly Library at Indiana University at Bloomington (which I told him I had seen in the late 1960s, when I was a graduate student there, so I knew precisely what he was referring to).

The hour seemed to flash by. When it was time to leave, I must have seemed surprised. It seemed to have gone so well. I could not have imagined it going better. Obviously, I did not want it to end. Then he confirmed how I felt: “Do you want to come back?” he asked me. “Of course,” I replied enthusiastically, though I really did not know if I could survive going through all the turmoil of meeting him again! We arranged for me to come again, same time, same place, on Wednesday of the following

week. I really do not remember the trip back to my hotel in Bloomsbury. All I know is that I must have floated out the door, back up Holland Park Road to Notting Hill Gate. I was already on the train for some time before I realized that I must have been grinning ear to ear the whole way, totally absorbed in mental images of the experience.

During our two meetings on 15 and 20 July 1994, as I recount in *Pinter in Play*:

When I described some of these items [in Box 60: “Fragments–Bits and Pieces;”] to Pinter, he did not recognize them. Yet he was so intrigued that he called me to say that he decided to see Box 60 when he lunched at the British Library on 25 July. (30)

He had Box 60 sent to him by messenger to examine before talking with me about specific items in it on the telephone the day before I was returning to New York on the 26th:

When I spoke with him by telephone before leaving London the next morning, he said (as he has since clarified): “I liked ‘Vanishing Point’ and ‘Lunch Counter’ (Eddie, Ronnie, etc etc). But detested ‘The Gathering’ (Letter). Pinter later sent me a one-page, single-spaced typescript of ‘Vanishing Point,’ a dialogue between Patrick and his aunt that Pinter dates as 1953. The aunt comically confuses the names of her nieces and finally threatens Patrick with having her niece dole out an unnamed ancient punishment, which frightens him, thus anticipating the politically oppressive tortures exposed in some of Pinter’s recent plays and sketches [from “Precisely” (1983) on]. (30)

After I returned home and wrote the penultimate draft of my essay describing his Archive, I sent Harold Pinter a copy, seeking his permission to quote from his unpublished manuscripts, which he granted in most cases, though, as I point out in the published version of the essay, he did not allow for excerpts from his unpublished correspondence with others to be quoted (perhaps due in part to copyright issues requiring other writers’ permissions) and did not want quoted the parts of “Queen of all the Fairies” (an 8-page typescript composed in 1949)—his revealing reminiscences about his acting school days—where he mentions his father’s sternness (as his father was then still alive) and felt that a reference that he made to one of the “Hackney gang” (Ron Percival) was not particularly kind. He was clearly very sensitive to the feelings of others still alive who might be hurt by “Queen of all the Fairies,” which still resides in the Archive but has not yet been published. He may have been withholding future publication on account of those mentioned in it who were or are still alive. My 1994 Archive essay does, however, quote fairly extensively from it with his written permission, and some people have

incorporated my quotations and my comments about them in their subsequent work, though not always with proper attribution.⁷

Following my July 1994 meetings with Harold Pinter and the publication of “The Harold Pinter Archive in the British Library” in the 1994 volume of *The Pinter Review*, with illustrations of some drafts reproduced from photographs supplied by the British Library, Steve Gale and Chris Hudgins published a follow-up article describing the contents of boxes containing materials relating to Pinter’s screenplays in the 1995 volume of *The Pinter Review: Annual Essays*. Beginning in the same volume in which my article on the archive appears (1994), *The Pinter Review* has published pages from what is believed to be the first holograph version of *The Homecoming*, which I had supplied from my trips to the Archive, a corrected version of those pages (whose order had been mixed up after I sent them), typescripts of later versions of that play prior to its publication, an article in which Frank Gillen interprets the potential significance of some of those changes from draft to draft, and similar articles by Gillen incorporating his insights from examining manuscripts of *Landscape*, *No Man’s Land*, *Moonlight*, and *Ashes to Ashes*. Several other critics, including Linda Renton, Charles Grimes, Steve Gale, and Chris Hudgins, have made important use of changes in Pinter’s composition of several of Pinter’s poems, dramatic works, and screenplays, extending some of the insights that I provided in my 1994 *Pinter Review* essay on the archive. In their stupendous volume, *Harold Pinter: A Bibliographical History*, William Baker and John C. Ross incorporate into their Appendix A, descriptive references to the boxes containing manuscripts pertaining to the plays listed by me and the screenplays listed by Gale and Hudgins, and, elsewhere in the main body of the book, sometimes they refer to boxes storing the manuscripts of Pinter’s poems and some other genres of his published writings.

I received a handwritten request from Harold, dated 20 July 2000, saying that he gathered that I was working on his Archive in the British Library and asking me to send him “my documentation” of it. Along with a photocopy of my 1994 article “The Harold Pinter Archive in the British Library,” which amended and corrected the in-house British Library List

7 See, for example, Dilek Inan, “Public Consciousness Beyond Theatrical Space: Harold Pinter Interrogates Borders and Boundaries,” *Nebula* 2.2 (June 2005): 33-57. All the quotations on Inan 37 derive from my 1994 essay “The Harold Pinter Archive in the British Library, as does Inan’s statement, “his unpublished early prose work written in 1949, The Queen of all Fairies [sic] introduced his embryonically present political attitudes” (37; followed by no source citation). In “The Harold Pinter Archive in the British Library” 29, before quoting fully the passage that Inan reproduces from my essay, I write: “On ts, 5 of ‘Queen of all the Fairies,’ Pinter provides a glimpse of his early political attitudes. . . .”

of Holdings of his Archive (Loan 110A), in enlarged print (since I knew that he was having eye problems at the time), I also typed up (for his personal use only) my more recent notes on the Archive through Box 74.

In this set of notes typed in response to Harold's request, I also itemized and described in considerable detail the contents of Box 74 containing his papers relating to "Celebration" (since been relocated to Add MS 88880/1/16-17), which I had found especially interesting, because it contains many of Pinter's holograph changes, relating to dialogue and the names of characters (Lambert, for example, was at an earlier point in Pinter's writing process called "Nick"). Among the speeches heavily revised is the Waiter's speech relating to his grandfather, including the line "My grandfather was carving out a niche for himself in politics," after which Pinter had inserted "at the time" (page 2), with some changes to the names that the Waiter alludes to (pages 3 and 4), though most of them stayed the same. (Seeing the recent DVD of *Celebration*, with Michael Gambon, Colin Firth, Penelope Wilton, and others, as well as the Lincoln Center Pinter Festival/Almeida Theatre production with another wonderful cast, including Lindsay Duncan, one of Pinter's favorite actresses, in July/August 2001, were particularly exciting experiences.)

Since 1999-2000, I have returned to the British Library to check new deposits and to update my notes further, with an eye toward publishing an account of these additional manuscript materials in an updated article on the Archive in the future. The online "Finding List" for the Harold Pinter Archive, still listed as "Loan No. 110 A/1-74: Harold Pinter Archive," in the searchable current British Library "Manuscripts Catalogue," begins with the sentence: "The archive of Harold Pinter is contained in 80 boxes as follows:" with each "Box No." listed separately, with a brief, very general description of its contents. Between December 2007 and 2 February 2009, when the fully acquired and catalogued Harold Pinter Archive re-opened, Loan No. 110A become incorporated in the new acquisition, located as Add MS 88880. (Loan No. 110B is the Archive of Lady Antonia Fraser [Mrs. Harold Pinter].)

From 20 to 24 October 2006, I spent several hours a day examining the newest boxes (numbered 75 to 80; now re-located in Add MS 88880/2/116-120). They contain mostly several typescripts of Pinter's as-yet unfiled screenplay adaptation of Shakespeare's play *King Lear*, which he completed in March 2000, entitled "The Tragedy of King Lear." Originally commissioned for a film to be directed by Tim Roth, it did not get a green light before Pinter died, as far as I know, and I do not know its

current status.⁸ I received the “second draft” typescript dated 31 March 2000, from Pinter in February 2007, after I returned from the Archive, for purposes of comparison with my notes. As with the unfiled *The Proust Screenplay*, which I saw adapted for the stage as *Remembrance of Things Past*, by Pinter and Di Trevis and directed by Trevis at the Royal National Theatre in London in February 2001, when I also saw Patrick Marber’s production of *The Caretaker*, with Michael Gambon (Davies), Rupert Graves (Mick), and Douglas Hodge (Aston), I really do hope that Pinter’s screenplay “The Tragedy of King Lear” eventually gets filmed so that we can all see it on screen and fully appreciate how Harold has dealt with the subplot in a creative manner while rendering dialogue using only Shakespeare’s original words in the play, remaining thus true to its text while making some plot alterations.

I also examined closely and took some extensive notes on the contents of the then-new boxes numbered Box 76 to 80 (now re-located in Add MS 88880/2/103-115), containing the manuscripts of Pinter’s last screenplay adaptation, of Anthony Shaffer’s play *Sleuth*, commissioned for the 2007 film *Sleuth* directed by Kenneth Branagh and produced by Jude Law, who stars in it opposite Michael Caine; Law plays Michael Caine’s former role of Milo Tindle in the original 1972 film *Sleuth*, while Caine plays the role of Andrew Wyke, previously played by Lord Laurence Olivier. Quite fascinated by the care Pinter obviously took in adapting *Sleuth* to film, and knowing that a close examination of his screenplay “The Tragedy of King Lear” would take me much more time than I had that October, I asked Harold to send me the drafts of both screenplays, anticipating my future research relating to both of them. His assistant, Ann Hudson, sent them to me in February 2007.

After taking some extensive notes on the boxes containing typescripts and revisions relating to Pinter’s screenplay for *Sleuth*, I re-read his typedraft completed in May 2005 more carefully, watched a DVD distributed by Anchor Bay Entertainment of the original 1972 film with Olivier and Caine, produced by Palomar Productions International, which was directed by Joseph L. Mankiewicz, and based on Anthony Shaffer’s own screenplay, and compared Pinter’s May 2005 version to some of the

8 A film of *King Lear* starring Keira Knightley as Cordelia, Anthony Hopkins as King Lear, Gwyneth Paltrow as Regan, and Naomi Watts as Goneril was planned for release in 2009 by Ruby Films, but, in February 2009, the company announced its cancellation (“Planned Keira Knightley Version of King Lear Cancelled,” *Telegraph* 26 Feb. 2009). Although there will still be another film adaptation of *King Lear* based on a script by its director Michael Radford, according to Michael Fleming (*Variety* 3 Feb. 2009), perhaps in the future a film based on Pinter’s screenplay “The Tragedy of King Lear” can still be made. In *Sharp Cut: Harold Pinter’s Screenplays and the Artistic Process* (Lexington: The UP of Kentucky, 2003), Steve Gale discusses a March 2000 typescript of Pinter’s screenplay briefly (370-72).

work that I found him doing in the previous typescripts and holograph changes. Even before the film was released, and I watched it on DVD, I could see why Pinter's screenplay has been described on his website as an "updated version."

In the May 2005 draft, Pinter in effect strips the heavy-handed visual metaphors and sound effects relating to the figures remotely controlled by Andrew and Milo throughout the original film (which he had not watched), to focus an audience's attention more on the language of these competitors. The "cat-and-mouse game" that each one plays is therefore a more subtle interplay of dialogue, composed of sly innuendoes and witty repartées. Their dialogue reveals how nearly evenly matched are these two opponents in a game played to the death, involving love, sex, and money. Pinter's screen version exposes the power relations between Andrew and Milo so clearly that one does not need the added outdated film metaphors of the remotely-controlled inanimate figures underscoring which one is the stronger at various points in their games, though Branagh's filmed version updated those metaphors in setting Wyke's house as a bastion of high-tech wizardry, shot from various subjective oblique angles and edited in a clearly-expressionistic mode.

Pinter Playing Beckett on Stage and Screen

I had been able to visit the British Library Pinter Archive again in mid-October 2006, when I had traveled to London primarily to experience Harold Pinter's performance in *Krapp's Last Tape*. Like my experience of Nobel Week, which I write about in my account in the 2008 volume of *The Pinter Review*, Pinter's performance was the experience of a lifetime that I felt I just could not miss having.

As I wrote Harold later, I held my breath throughout, so intent on not missing a moment. At points I wished I were a camera, I recalled, so that I could have recorded it to relive the experience again and again. So I was very pleased indeed to receive an advance screener of the BBC Television film of Harold's performance, filmed "on Wednesday the 25th of October, the day after the run ended" (Ann Hudson, e-mail dated 26 Feb. 2007), as it captures it for posterity and adds some very interesting close ups of Krapp's drinking "behind the scenes" off stage (which we could not see but could only hear—sounds of the popping of a cork and the pouring of the liquid into a glass), and additional television camera angles and sound effects.

The Royal Court's Jerwood Theatre Upstairs is a very small venue, and I sat in the fourth row of the unreserved seats, just behind Lady Antonia Fraser, who had suggested that I sit there to get the full effect.

Seeing the BBC film, I was struck by how much like a close-up of his performance most of us who saw it on stage already had. It is a consummate performance by a consummate actor and playwright who, in bravely taking on this challenging role when he had been so gravely ill in December 2006, was paying homage to his early mentor and friend. In his “conversation” with Charlie Rose at the Old Vic broadcast on American public television in March 2006, Pinter explained why doing *Krapp’s Last Tape* was so important for him.

Pinter had performed roles as the Man in *Rough Cut for Radio* (BBC, 1976) and as the Director opposite Sir John Gielgud (Gielgud’s last role), in Beckett’s short play dedicated to Václav Havel, *Catastrophe* (first for radio and then when he performed for *Beckett On Film*, directed by David Mamet). But he had never acted on stage in a play by Beckett before Rickson’s production. He very much wanted to do so. He told Charlie Rose that he had “asked Sam’s permission” to perform the role as he did and that he was fairly confident that Beckett would have overlooked any adaptations that he and Ian Rickson made to the text in order to accommodate his own physical limitations at the time, like using a motorized wheel chair and cutting out the vaudevillian bits involving slipping on bananas (which would have required being fully ambulatory and been too great a physical risk for him to take then).

Seeing Harold perform the role of Krapp even exceeded my earlier experiences of him on stage in his own plays *The Hothouse* (as Roote, Minerva Theatre, Chichester Festival Theatre, in 1995), *The Collection* (as Harry, Donmar Warehouse, in 1997), and *One for the Road* (as Nicolas, Lincoln Center Pinter Festival, July-August 2001). Taking just those performances together with *Krapp’s Last Tape* and his recent radio performances as Edward in *A Slight Ache* and as Max in *The Homecoming* conveys his range as an actor and playwright, as a true genius and man of the theater. Adding his performance on camera of his Nobel Lecture, while in a wheelchair, however weak-voiced he was from illness, still powerfully speaking words demonstrating his dual commitments as an artist and a citizen, one wonders how much more any one man could accomplish in a lifetime. His own over fifty years of “performing Pinter”—including his early poetry and prose works—from *The Room* and his early revue sketches to *Celebration* and *Press Conference* and *Apart From That*, demonstrate how much Harold Pinter deserves all the attention paid to his work and to all he stands for: in art, in politics, in life; as artist and citizen. Traveling back and forth across media and oceans for over forty of those fifty years, I have found pursuing Pinter truly an honor and a privilege. I will greatly miss the opportunities that I had in

the past to meet and to speak with Harold Pinter and deeply mourn the still-unfathomable loss of this great playwright and friend.

Works Cited

1. Baker, William, and John C. Ross, comps. *Harold Pinter: A Bibliographical History*. London: British Library; Newcastle, DE: Oak Knoll Books, 2005. Print.
2. "The British Library Receives the Archive of Harold Pinter." Press Release. London: The British Library, Press and Public Relations, 13 Sept. 1993. Print.
3. Burkman, Katherine H. *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*. Columbus: Ohio State UP, 1971. Print.
4. Donegan, Lawrence. "Pinter Papers for the British Library." *Manchester Guardian* 14 Sept. 1993, Home: 3. Print. *Lexis-Nexis Academic Universe*. Web. 15 Sept. 1993.
5. Fleming, Michael. "Al Pacino to Star in 'King Lear': Michael Radford to Direct Film." *Variety*. Reed Business Information, 3 Feb. 2009. Web. <<http://www.variety.com/article/VR1117999542.html>>.
6. Gabbard, Lucina P. *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1976. Print.
7. Gale, Steven H. *Butter's Going Up: A Critical Analysis of Harold Pinter's Work*. Durham: Duke UP, 1977. Print.
8. —. *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*. Lexington, KY: The UP of Kentucky, 2003. Print.
9. Gordon, Lois G. *Stratagems to Uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter*. Missouri Literary Frontiers Series, No. 6. Columbia, MO: U of Missouri P, 1969. Print.
10. "The Harold Pinter Archive." Add MS 88880. *Additional Manuscripts Collection. Manuscripts Catalogue*. British Lib., London. Web. 15 Mar. 2009. Merritt, "Pursuing Pinter" 26 <<http://www.bl.uk/catalogues/manuscripts/HITS0001.ASP?VPath=arevhtml/78575.htm&Search='Harold+Pinter'&Highlight=T>>.
11. Hudson, Ann. Message to the author. 26 Feb. 2007. E-mail.
12. Ilan, Dilek. "Public Consciousness Beyond Theatrical Space: Harold Pinter Interrogates Borders and Boundaries." *Nebula* 2.2 (June 2005): 33-57. *nobleworld.biz*, June 2005. Web. 7 Apr. 2007. <<http://www.nobleworld.biz/images/Inan.pdf>>.
13. *Krapp's Last Tape*. Dir. Ian Rickson. With Harold Pinter (Krapp). Jerwood Theatre Upstairs, Royal Court Theatre, London. 12 Oct.–24 Oct. 2006. Royal Court Theatre, Oct. 2006. Web. 6 Jan. 2009. <http://www.royalcourttheatre.com/productions_play_detail.asp?PlayID=455>.

14. Loan No. 110A/1-74: Harold Pinter Archive." *Manuscripts Catalogue*. British Library, 2009. Web. 15 Mar. 2009. ("The manuscripts formerly held as Loan 110 A were purchased by the British Library with additional material in 2007 and are now part of the Harold Pinter Archive, which is numbered Add MS 88880.")
15. Mengel, Ewald. *Harold Pinters Dramen im Spiegel der soziologischen Rollentheorie* [Harold Pinter's Plays in the Light of Sociological Role Theory]. Ph.D. diss., U of Freiburg, W. Ger., 1977. *Neu Studien zur Anglistik und Amerikanistik*, ed. Willi Erzgräber und Paul Goetsch, vol. 11. Frankfurt am Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas: Peter Lang, 1978.
16. Merritt, Susan Hollis. "The Harold Pinter Archive in the British Library." *The Pinter Review: Annual Essays 1994*. Ed. Francis Gillen and Steven H. Gale. Tampa: U of Tampa P,
17. 1994. 14-53. Print.
18. —. *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. 1990. Durham and London: Duke UP, 1995. Print.
19. —. "Stalking Harold Pinter." *Worcester Sunday Telegram* 4 Apr. 1982, sec. F: 3, 14. Print.
20. Pinter, Harold. *The Essential Pinter: Selections from the Work of Harold Pinter*. New York: Grove P, 2006. Print.
21. —. Letters to the author. 1994. 20 July 2000. MS.
22. —. Personal interviews. 14 and 20 July 1994.
23. "Planned Keira Knightley Version of King Lear Cancelled." *Telegraph.co.uk*. Telegraph Media Group Limited, 26 Feb. 2009. Web. 15 Mar. 2009. <<http://www.telegraph.co.uk/news/newsttopics/celebritynews/4807598/Planned-Keira-Knightley-version-of-King-Lear-cancelled.html>>.
24. Quigley, Austin E. *The Pinter Problem*. Princeton: Princeton UP, 1975. Print.
25. Rose, Charlie. "An Appreciation of Harold Pinter." *The Charlie Rose Show*. Public Broadcasting Service. WNET, New York, 2 Jan. 2009. Television. *The Charlie Rose Show*. Web. 14 Mar. 2009 <<http://www.charlierose.com/view/interview/9889>>. (Rebroadcast of the interview with Pinter originally broadcast on 1 Mar. 2007; "In memoriam"; 52 mins., 52 secs.)
26. Sakellaridou, Elizabeth. *Pinter's Female Portraits: A Study of Female Characters in the Plays of Harold Pinter*. London: Macmillan; Totowa, NJ: Barnes, 1988.
27. "Working With Pinter" Dir. Harry Burton. First televised on *More 4*. Channel 4 (UK), 26 Feb. 2007. Repeated 9 Mar. 2007. Web. 2 Oct. 2007. Television and DVD.

Susan Hollis Merritt

ИЗУЧАВАЊЕ ПИНТЕРА

Резиме

Сузан Холис Мерит, аутор дела *Пинтер у драми: критички преглед и драме Харолда Пинтера* и уредник библиографског издања под насловом *Критички огледи о Пинтеру*, даје краћи осврт на ток своје академске каријере изучавања Пинтера, а коју је отпочела након што се први пут сусрела са њујоршким премијерама комада *Повраћак* и *Рођенданска журка* у периоду од 1967. до 1968. године. Ауторка пише о свом накнадном сусрету са Харолдом Пинтером и доводи у везу одређене моменте сусрета са подацима из Архива Харолда Пинтера у Британској библиотеци, као и своје позније сусрете са представом и филмом Пинтера као драмског писца, сценаристе и глумца са својим публикацијама, односно са публикацијама осталих проучавалаца његовог дела.



Харолд Пинтер

КРИТИКЕ

Часлав Николић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

НОВО ЧИТАЊЕ ДОМАНОВИЋА

Лако ћеро Радоја Домановића:
зборник радова у спомен Радоју Домановићу 1908-2008,

уредник Малиша Станојевић,
Кораци, Крагујевац, 2008.

Поводом стогодишњице од смрти Радоја Домановића, у Крагујевцу је средином 2008. године објављено *Лако ћеро Радоја Домановића*, зборник радова у спомен нашем великом писцу сатиричне приповетке. Уредник зборника Малиша Станојевић приредио је, у овом издању, за штампу двадесет два рада, створивши публикацију од прворазредног теоријског, књижевноисторијског и културног значаја. Резултат залагања професора Станојевића раскрива једну непобитну чињеницу: да је првих сто година од смрти Радоја Домановића углавном прошло у појединачним (читај: усамљеним) иступима неколиких књижевних проучавалаца, али да се све време осећала потреба за једним новијим и пажљивијим разлиставањем Домановићевог стваралаштва, те да се зборник *Лако ћеро Радоја Домановића* указује управо као једна од таквих, дуго ишчекиваних књига, у којој различити аутори опсервирају разнолика наративна, идејна и идеолошка поља Домановићевог литерарног и публицистичког стварања, и живота.

У заслугу Малиши Станојевићу иде и то што је осим настојања да, окупивши као сараднике у зборнику књижевне историчаре, филозофе и писце, у српској књижевности додатно осветли оно што је у подразумевању остало и недовољно до данас прочитано и растумачено већ и да реактивира једну једну завичајну тему, будући да је важност Радоја Домановића као завичајног писца, и у вези с тим намера да се година 2008. у Крагујевцу обележи као година великог сатиричара, и иницирала сумирање неколиких новијих увида у живот и дело Радоја Домановића. Намеривши да подсећање на стваралачке резултате овог писца изведе маркирајући и координате једног ширег оквира – оквира Домановићевог живота и културно-политичког амбијента у коме је обитавао – уредник Станојевић спретно моделује проблемски регистар зборника *Лако ћеро*, трасирајући и

ужу стазу којом хронолошки уредно пројављују и референце биографског карактера.¹ Отуда ће као текстове којима су њихови аутори непосредно пратили живот и стваралаштво Радоја Домановића на прелазу из 19. у 20. век Станојевић савременог читаоца најпре подсетити на рад Богдана Поповића „Алегорична сатирична прича“, из 1902. године, и некролог Јована Скерлића „Радоје Домановић“, да би тако са Поповићем и Скерлићем обележио почетак својеврсне хронике књижевно-теоријских студија, чији ће наставак представљати текстови тројце проучавалаца из неколико првих деценија након Другог светског рата: Димитрија Вученова „Генеза Домановићеве сатире“ (1959), Војислава Ђурића „Особине Домановићевог израза“ (1966) и Милована Витезовића „Чудесни дух Радоја Домановића“ (1973). Својеврсни интермецо, изненађујући згодитак за читаоца, представља и десетак цртежа Југослава Влаховића, који кореспондирају са Домановићевим темама и мотивима и карикатурално скицирају страдију нашег времена – најпре ону страдију регионално-националних оквира, а свакако и ону која симболички домаћа и до универзалне проблематике. Репертоар Влаховићевих цртежа под насловом „Страдија данас“ уводи у други и обимнији део зборника у коме су сабрани радови настали 2008. године.

Културолог великог ентузијазма и активистичког настројења, Малиша Станојевић развојном линијом мишљења о Домановићу, само наизглед успутно и само наизглед местимице, упознаје читаоце и са различитим ранијим чиновима јавне промоције Домановићеве литературе (у најширем смислу речи). Станојевић подсећа да је 1973. године на Калемегдану, поводом стогодишњице од рођења, подигнут споменик Радоју Домановићу, рад вајара Небојше Митрића, Војислав Ђурић у приступној беседи у Српској академији наука и уметности говори о књижевном делу, седамдесетих година 20. века обновљен је и сатирични књижевни лист „Страдија“, а иницирано је и одржавање Домановићевих дана сатире. Стога у зборнику *Лако ћеро Радоја Домановића* нису разматрана искључиво питања Домановићеве књижевности, Домановићевог рада, већ и стваралаштва уопште, са извесним искорачењима у отворен простор мишљења о историји културе и филозофије уметности. Компаративни захвати

¹ У предговору зборника *Лако ћеро Радоја Домановића* уредник и приређивач Малиша Станојевић истакао је: „Подсећања се крећу истим оним путем којим се кретао Домановић – од Овсишта у коме је рођен (1873); Јарушица у којима је растао, провео детињство и младост, написао неке од приповедака; Крагујевца у коме се школовао; Пирота, Лесковца, Враћа – места у којима је радио као професор; Минхена у коме је боравио; Београда у коме је завршио Велику школу, живео, написао најбоље сатиричне приповетке и у коме је млад умро у тридесет петој години живота (1908).“ (7)

појединих аутора раскривају широк регистар наративних и идејних паралела Домановићевог књижевног и публицистичког рада и стваралаштва других његових савременика, а нарочито региструју извођење новијих сатирично-афористичких фигура из логоса домановићевске сатире.

Између једне од најпознатијих приповедака Радоја Домановића „Страдија“, објављене 1902. године, и листа *Страдија*, који је Домановић уређивао од краја 1904. до средине 1905. године Малиша Станојевић уочава формотворну подударност² и компаративном анализом садржаја приповетке и часописа показује израстање Домановића публицисте из Домановића књижевника, те извесно померање од алегорично-сатиричних наратива ка све недвосмисленијем и гротескнијем разобличавању оновременог српског друштва и нарави. Станојевић напомиње како прелаз са сатиричне књижевности на публицистичко деловање није изведен одједном, без икаквих припрема, будући да ако на почетку Домановићеве сатире као доминантна жанровска фигура стоји приповетка, касније је дошло до успешне спреге књижевности и публицистике, да би се потом, у последњим годинама свог рада, Домановић углавном оглашавао фељтонима, писмима, памфлетима, полемикама итд.

И управо у Станојевићевим радом „*Страдија* Радоја Домановића“ оивиченом простору – од приповедања до фељтонистике, да како са свим међужанровским поигравањима и ослобађањима од само једне, литерарне, позиције Домановићевог гласа – своје разлоге да проговоре о Домановићу и поводом Домановића налазили су и аутори осталих радова у зборнику *Лако ћеро Радоја Домановића*. Текстови које је одабрао Малиша Станојевић окупљени су око неколико важних питања, као што су: жанрови, типови дискурса, идеолошка/политичка позиција приповедача и аутора, статус бића, искуство нихилирања, мит, претходници и настављачи (и остале литерарне и ине реминисценције) итд.

Проблематиком жанра позабавио се Бошко Сувајцић, а у вези са исписивањем/дописивањем епске биографије Марка Краљевића „по други пут“ (текст „Краљевић Марко по други пут међу Србима: епска биографија као искушавање жанра“), док ће одмах потом Драган Бошковић кроз маркирање облика „параболичног дискурзивног закривљења“ читаоца упознати са нихилирањем једног јасно опредељеног политичког концепта („Дискурс параболе и поли-

2 Приповетка „Страдија“ изграђена је сукцесивним низањем слика, док структурно устројство листа *Страдија* разоткрива понављање и варирање оних тематско-мотивских комплекса који су претходно, чином приповедања, већ артикулисани.

тички нихилизам једног радикала“). У вези с Бошковићевим третирањем искуства нихилизма јесте и нешто даље у зборнику предочено ишчитавање приповедачке структуре субјекта којим филозоф и естетичар Желимир Вукашиновић довршавање романтизма у реализму прецизира указујући на искушавање нихилистичког искуства Идеје, те Домановићево исклизивање из фигуре сатире према гротескном футуризму, односно оцртавање „физиологије приповедања“ његовим (по)кретањем из реализма према натурализму („Нихилистичко искуство идеје у реализму Радоја Домановића“).

У раду „Радоје Домановић и новински дискурс на прелому века“ Татјана Јовићевић пореди књижевнополемичке текстове и некњижевне чланке Пере Тодоровића и Радоја Домановића, предочавајући неколико могућности разумевања фигуре алегорије у еволуцији српског новинарства на прелазу из 19. у 20. столеће. Рад „Теоријско и сатирично разомађивање политичког живота“ Ратка Нешковића прати, у првом делу, Светозара Марковића и елементе критике легалистичке свести у његовим списима, а у другом делу, Радоја Домановића „на истом задатку“ – у сатиричном демаскирању власти и поданичке свести. Домановићевом изобличавању друштвене стварности Слободан Лазаревић („Јубилеум претиче своје доба“) аналогију проналази у Тукидитовим историографским радовима, у Свифтовим *Гуливеровим путовањима*, а потом, кроз проблематику неделатног говорника, у везу са Домановићем доводи и сликарско дело Владимира Величковића.

У зборник *Лако ћеро Радоја Домановића* ушли су и радови: Петра Буњака „Барон – левичар – сатиричар“, о пољском песнику Станиславу Јежију Лецу (а „поводом округлог датума: 99-годишњице рођења“), Велише Јоксимовића „Чеда Поповић као претходник Домановићеве алегорично-сатиричне приче“, Ратка Марковића Риђанина „Страдија Радоја Домановића и савремена страдија“, Живојина Андрејића „Постмитологизација као резултат демитологизације српског мита у сатири Радоја Домановића“, Радмила Петровића „Радоје Домановић као аксиолошки модел“, Николе Живановића „Марко Краљевић и антиутопија“, Драгољуба Јанојлића „Сликарски снови Радоја Домановића“, да би се на крају све сумирало кратким животописом „Живот Радоја Домановића“, који је сачинио Дејан Обрадовић.

Настојећи да избегне учестало подлагање замци самодовољности механистичког компарирања дела различитих националних књижевности – оно упоређивање које детектује само „уочљиве сличности у наративној замисли и изведби“, и ништа више од тога

– Никола Бубања у раду „Тамна страна перна буздована“ (*Краљевић Марко по други пут међу Србима и Јенки на двору краља Аршура*) вешто артикулише идеју о томе како пажљиво фокусирање на заједничке именитеље двеју текстуалних структура ипак може обогатити свако напоредно читање, али уз извесне искорак. Наиме, транспарентни паралелизми разноимених структура доприносе својеврсном трансцендирању искуства напоредности читања, у односу на утврђену позицију механичке компаратистике, да би се, исходишно, назначено трансцендирање рецепције наставило као „природна екстензија литерарног поступка два текста“ и ту, на другој страни од „механичке компаратистике“, суштински унапредило наше рецептивне изгледе и пред једним и пред другим делом.

Искушавање жанра епске биографије Бошко Сувајцић илуструје трима моделима уписивања животописа херојске личности у оквире жанра модерне приповетке и драме. Показаће се да стабилан кодни систем у епској поезији формиране животне историје Марка Краљевића у накнадној уметничкој транспозицији подлеже разноврсним модификацијама, первертовањима, попут пародијске диверзије епских вредности, гротескне карневализације и хумора у Домановићевој приповеци „Марко Краљевић по други пут међу Србима“. Гротескним сучељавањем разновременог и дијаметрално несродног, кроз изоморфизам излишности („јунак је излишан у односу на свет једнако колико је и свет излишан у односу на јунака“) Домановић, по Сувајцићу, напоредо пародијски деканонизује епску слику света и омогућује теоријско канонизовање сатире као жанра у српској књижевности. Алегоријско позиционирање лика Марка Краљевића у Стеријиној драми *Сан Марка Краљевића* једно је у низу химничких интонирања националних питања, док ће у драми *Краљевић Марко* Борислав Михајловић Михиз приступити „демантирању“, разградњи феномена у епском свету стечене славе јунака „изнутра, путем његове психолошке рационализације“. (Сувајцић, 135) Ипак, ма колико жанровске, поетичке позиције биле разностране (сатирично-наративне, као код Домановића, или психолошко-драмске, као код Михиза), није тешко препознати да модерно ексцерпирање извесних епских предлогака активира проблематизујуће стратегије као што су сатирична дезинтеграција епских вредности, психолошка дехероизација јунака и депатетизација епског света.

Од иронијске деструкције жанра епске утопије, на коју је указао Бошко Сувајцић, нису у Домановићевом животу и јавном наступању далеко „политички нихилизам“ и жанр параболе, о којима је

у тексту „Дискурс параболе и политички нихилизам једног радикала“ говорио Драган Бошковић, проучавалац савремене српске књижевности. Бошковић иде даље од уобичајених третирања Домановићеве литературе тек као препознатљиве реалистичко-сатиричне формације, аналитичку апаратуру усмерава на онај аспект Домановићевог дискурса који ствара/отвара унутрашњост света и смисла параболе, и нарочито раскрива „ивице“ параболе, а који приповедача извесно „узбиљује“ чинећи га апокалиптичним страдалником, али и особеним пророком, месијом наших дана. Зар „говорити о садашњости говором лишеним реалистичког наратива, говором који клизи ивицом параболе као ивицом реалности“ не значи у ствари „говорити у простору тако удаљеном и тако блиском стварности: говорити као пророк“. (Бошковић, 141) Залог Бошковићевог говора о нихилизму наводи се у непобитном рађању духа и дискурса аутокритике у самом језгру Домановићеве критике, јер разобличавајуће прозирање једног политичког и друштвеног концепта акумулира и довољну меру потребе за критиком и онда када опозитни политички концепти замене своја места унутар предвидљивог система расподеле моћи у држави (или у било како друкчије именованом и оствареном поретку). „Иако креиран са сасвим другом функцијом, Домановићев песимистички дискурс открива неповерење према било којој политичкој концепцији, што је мото политичког нихилизма као најздравије поуке коју Домановић оставља својим читаоцима до данас.“ (Бошковић, 146) Осим кроз нихилистичко досуђивање губитништва свакој политици, Домановић, по Драгану Бошковићу, и реченом параболичношћу говора исповеда своју модерност, и то тако што, мада реалистички утемељен, домановићевски дискурс манифестује кризу реалистичког израза, преко чијих граница (и ограничења) Домановић прекорачује, „бежи“ у жанр параболе, алегорије, находећи управо са „маргиналним схематизованим приповедним жанровима“ прилику да умножи референтно поље свог језика, да официјелну спрегу ознаке и означеног релативизује подривањем принципа бинарности структуре језичког знака, те да свој и читаочев ужитак не ствара огољавањем предмета, већ његовим прикривањем загонетком.

Кризу реалистичког говора у Домановићевом литерарно-политичком наступању препознао је и Желимир Вукашиновић у раду „Нихилистичко искуство идеје у реализму Радоја Домановића“. Ако романтизам своје утемељење и залог свог трајања (али и залог орочености тога трајања) има у субјекту, и то у оном субјекту који се свесно разоткрива као носилац, промотер Идеје, реали-

зам запрема неколике консеквенце искушавања нихилистичког искуства Идеје. У вези са Домановићем, Желимир Вукашиновић подсећа да иронија и сатира управо проистичу из нихилистичког искуства Идеје, до кога је довео довршени романтизам, односно да је домановићевски распон од сатиричног реализма до гротескног футуризма – долазио било по закономерности актуелног времена, времена постанка, било по извесној онтолошкој закономерности – веродостојно очитује цивилизацијско искуство свога времена. Не треба отуда пренебрегнути Вукашиновићеву суштински важну демистификацију чина смене романтизма реализмом, а она је у упозорењу да речена смена не проказује некакву историји књижевности иманентну потребу за ревизијом, променом, већ пројављује као нова манифестација перманентно актуелног односа субјекта, бића и Бивствовања. „Читање приповједачке структуре субјекта је настојање да се ово историјско кретање посматра управо као кретање једне историје бића гдје се питања философирања, књижевности, умјетности, па и науке и религиозности, затичу у цјелини искуства свијета отвореног за собом обнављајућу игру између смисла и бесмисла. А то искуство је, разастрто између неба и земље, увијек људско, унутар-свјетско, искуство.“ (Вукашиновић, 189)

Када се Идеја покаже као „штетна по живот“, када драма властитог нестајања постане сасвим евидентна, субјект се окреће стратегијама избављења, а једна од њих јесте и сатирични реализам, који, отклоном субјекта од Идеје, исходи у гротескном футуризму, док се драма нестајања субјекта окончава поетичким избављењем бића. Јер, Домановићево дело то очито предочава, „пут реализма од сатире до гротескног футуризма је иронизација незаустављивог губљења стајалишне тачке: потрага субјекта за спасењем“. (Вукашиновић, 192.) Говорећи о домановићевском конституисању субјекта у бићу, Вукашиновић издваја три фазе тога конституисања: хумористичко-сатиричну, алегоријско-сатиричну и гротескну. Трима етапама израстања субјекта у бићу обележен је не само жанровски распон Домановићеве прозе, већ су назначена и тежишта те прозе око којих је окупљен, сконцентрисан највећи део радова зборника *Лако ћеро Радоја Домановића*.

Зборник *Лако ћеро Радоја Домановића* отворио је тако, подсећањем на онтолошка и егзистенцијална питања, своје странице и за проблематику савременог српског друштва и савременог света, као и за она поља и она имена најновије литературе и јавне речи која критички реферишу и на ту регионалну предметност и на симболички пројектоване универзалије. Уочивши да су и нај-

познатији академски релевантни написи о Домановићу, односно о његовој прози, задавали одвећ сужени херменеутички оквир, Саша Миленић у тексту „Да ли смо за Домановића спремни“ признањем властите неспремности поставља питање опште неспремности за адекватну рецепцију стваралаштва Радоја Домановића. Миленић признаје да је ново издање Домановићевих сабраних дела коректно осмишљена прилика за „покушај јављања Радоја Домановића по други пут међу Србима“, колико и за покушај искупљења у виду нових настојања да се докучи непрочитано. Текстови у зборнику *Лако ћеро Радоја Домановића*, као и сама чињеница његове појаве, могу да посведоче како се ствари ипак мењају, а неколико радова сасвим сигурно упућују на неке од могућности превазилажења реченог неразумевања.

Без обзира на драгоценост свих предочених, оних антологијских и оних нових, модерних ишчитавања Домановићеве литературе, овај зборник своју снагу задобија и неколиким питањима која ће и у будућности заокупљати неке друге проучаваоце књижевности, културологе, филозофе, враћати их и овом зборнику и Радоју Домановићу превасходно: Каква је „страдија“ данас на делу? Да ли смо за Домановића уопште (икада) спремни? Може ли се и после једног века (или кад год), и упркос свим деконструктивним околностима, говорити бар о неколиким параметрима стабилизовања система вредности унутар нестабилног амбијента националне културе?



Харолд Пиніер

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Љиљана Богоева-Седлар

редовни је професор на Факултету драмских уметности у Београду, и дугогодишњи професор на Филозофском факултету у Нишу. На предлог Харолда Пинтера, а на основу њеног текста који објављујемо у овом тематском броју *Наслеђа* о Пинтеру, примила је почасни докторат Крагујевачког универзитета, 6. јуна 2008. на свечаној церемонији у Ректорату Универзитета. Професор Љиљана Богоева-Седлар бавила се Пинтером и јуна 2005. године, када је у Интернационалном центру Јубин, на Теразијама у Београду, одржала петодневни циклус предавања посвећен теми *Разни гласови: уметности и акцивизам*. Циклус је био инспирисан књигом *Разни гласови* Харолда Пинтера, који у том часу још увек није био Нобеловац. Пинтером се већ годинама бави и у оквиру курса *Шекспир и савремене верзије његових комада*. Посебно су значајни њени осврти на Пинтерово стваралаштво у есеју "Промене: изоштравање слике у савременој англо-америчкој драми" (где је реч о делу *Ashes to Ashes*), и анализа Пинтеровог односа према Шекспиру у есеју "Белешка о Шекспиру: о судијама, судовима и расуђивању". Ти есеји су прво објављени у Зборницима Факултета драмских уметности у Београду, а потом у књизи *О промени: културолошки есеји 1992-2002*.

Александар Петровић

професор је Теорије цивилизације и Културне антропологије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објавио: *Уметности и технологија* (1982); *Хармонија у природи, науци и уметности* (1997); *Мисао Косије Стојановића* (2002); *Аналогија и ентропија* (2005); *Milankovic's search for the missing link* (2005); *Climate change revised* (2006); *One or more scientific paradigms* (2006); *О скривеном хоризонту* (2006); *Euler's true harmony* (2007), и др.

Ен Хол (Ann C. Hall)

редовни је професор на Доминиканском универзитету у Коламбусу, Охајо (САД), где је од 1999. године запослена у разним звањима. Обављала је и функцију директора и драматурга позоришта Contemporary American Theatre Company у Коламбусу. Докторирала је на Државном универзитету Охајо 1988. године. Ауторка је више значајних академских публикација међу којима се издваја књига 'A Kind of Alaska', *Women in the Plays of O'Neill, Pinter, and Shepard*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1993. Била је уредница публикације *Making the Stage: Essays on the Changing Concept of Theatre, Drama, and Performance*, London: Cambridge Scholars P, 2008. Током 2009. године планирано је објављивање едиција чији ће уредник бити професор Ен Хол: *What is Theatre?* Palgrave-MacMillan; *Mommy Angst: Motherhood in American Popular Culture*. Westport, CT: Praeger P, 2009; *Making the Stage: Essays on the Changing Concept of Theatre, Drama, and Performance*, London: Cambridge Scholars P, 2008. Од 2008. године Ен Хол је директор Пинтеровог друштва.

Радмила Настић

магистрала је на Филолошком факултету у Београду са тезом *Социјална проблематика у раним и позним драмама Јуџина О'Нила* 1985. године. Докторску дисертацију под насловом *Драма између ајсурда и деконструкције: Пинтер и*

Олби у постмодерном етосу одбранила је у септембру 1996. на Филозофском факултету у Нишу. Радила је као преводилац, универзитетски предавач и професор Енглеске књижевности. Од 2005. запослена је као ванредни професор Енглеске књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на студијској групи Енглески језик и књижевност. Објавила је преко 30 научних и стручних радова и три књиге, од којих је једна превод књиге *Против сторује* Исaiје Берлина. Неколико пута је боравила на универзитетима у иностранству у оквиру научно-истраживачког рада и учествовала на преко 20 конференција из струке. Ужа област научног истраживања је драма. Објављене књиге: *Драма у доба ироније* (1998), *У пошрази за смислом/In Quest of Meaning, Огледи о књижевности и језику* (2002).

Раш Рем (Rush Rehm)

редовни је професор на Универзитету Станфорд, Калифорнија (САД), на коме је и докторирао. Тренутно предаје курсеве из античке драме, позоришта и политике, драме и етике (*Antigone: From Ancient Democracy to Contemporary Dissent, Performance and Politics, Noam Chomsky: The Drama of Resistance*). Познати је политички активиста против рата и империјализма. Директор је позоришта у Станфорду, *Stanford Summer Theater (SST)*, које је 2008. године прославило своју десетогодишњицу. Био је продуцент, редитељ и глумац многобројних савремених драма укључујући драме Семјуела Бекета, Макса Фриша, Брајана Фрила и Харолда Пинтера. Тренутно се у његовој режији изводи драма Брајана Фрила *Исцелишатељ (The Faith Healer)*, која је предложена за гостовање у Крагујевцу на ЈоакимИнтерФесту 2010. године. У лето 2005. године организовао је фестивал Пинтерових драма у свом позоришту у Станфорду. Аутор је неколико значајних публикација о античкој драми: *Radical Theatre: Greek Tragedy in the Modern World*. Duckworth Academic Press, 2003; *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton University Press, 2002; *Marriage to Death: The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton University Press, 1994; *Greek Tragic Theatre*, Routledge Press, 1992; *Aeschylus' Oresteia: A Theatre Version*, Melbourne, 1978.

Томислав М. Павловић

рођен је у Крушевцу где је завршио основно и средње образовање. Дипломирао је на Филолошком факултету у Београду (група за енглески језик и књижевност). На истом факултету завршио је специјалистичке и магистарске студије из области теорије књижевности. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу и објављује научне радове о модерној енглеској књижевности, приказе и преводе прозе и поезије аутора англосаксонског говорног подручја.

Ифета Чирпић

рођена је у Бихаћу. По завршетку средње школе (1994/95), радила је за НВО *Care International* као особа од подршке и преводилац, те волонтирала у центру *Mary Stopes International* изводећи курсеве енглеског језика. Студија на Одсеку за англистику Филозофског факултета у Сарајеву завршила је у октобру 1999. одбрањеним дипломским радом из предмета Шекспирологија. Магистрала је 2007. на тему:

„Употреба драмског језика у дјелима Бекета, Пинтера и Тома Стоппарда“. 1998. године боравила је на Универзитету у Единбургу гдје је учествовала у љетњој школи на семинарима из енглеске и шкотске књижевности („Text and Context: Literature in Twentieth-Century Britain“ (SUISS), а 2003/04. учествовала у међународном пројекту сурадње у области образовања и истраживања, „A Foreign Language That Unites“ (Универзитет у Сарајеву, Свеучилиште у Загребу и Универзитет у Бергену), и боравила на истраживачкој стипендији на Универзитету у Бергену у Норвешкој. Ради као виши асистент на катедри за књижевност Одсјека за англистику.

Наоко Јаги (Naoko Yagi)

професор је енглеског језика на Факултету за политичке науке и економију Универзитета Васеда у Токију (Јапан). Докторирала је 2000. године на Универзитету Ворик у Великој Британији. Објавила је више научних радова о Харолду Пинтеру, ирској и руској драми. Ко-уредник је публикације *Ireland on Stage: Beckett and After* (Carysfort Press, 2007).

Владимир Перић

рођен је 1976. године у Шапцу. 1999. године завршава Филозофски факултет у Новом Саду (Одсек српска књижевност и језик). Био је уредник новосадског часописа *Стање ствари* од 1997. до 2001. године. Постдипломске студије уписује у Новом Саду 1999. године и 2003. године пријављује тезу *Текстуална пракса Драгана Алексића*. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у музичкој школи „Др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу.

Јована Павићевић

рођена је 1982. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2006. године на Филолошком факултету у Београду, Наставно одељење у Крагујевцу на Одсеку за англистику. Докторске студије је уписала 2008. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Њена основна интересовања везана су за савремену британску драму, драмску критику и позориште.

Сузан Холис Мерит (Susan Hollis Merritt)

аутор је дела *Пинтер у драми: критички преглед и драме Харолда Пинтера*, као и уредник библиографског издања *Критички огледи о Пинтеру*. Дипломирала је уз почаст на Универзитету у Висконсину, Медисон. Звање магистра и доктора наука Енглеског језика и књижевности стекла је на Универзитету у Индијани, Блумингтон. У оквиру HERS Програма при Велесли колеџу (Wellesley College), Нова Енглеска, уручен јој је сертификат о похађању курса из административних вештина. Ауторка је добитник стипендија у оквиру NEH Програма за таленте у области друштвено-хуманистичких наука, стипендије IREX Одбора за међународну размену и научно истраживање, као и стипендије од стране Одбора за међународну размену научних радника (CIES) који руководи Фулбрајтовим програмом стипендирања, од кога је такође добила награду као

стипендиста за истраживања у Републици Чешкој. Као професор енглеског језика, држала је курсеве који захватају широко поље истраживања из области писања и књижевности, са посебним акцентом на драмској књижевности, критици и теорији. Њена истраживања и публикације баве се Пинтером и другим темама из области књижевности, критичких и културолошких студија. Ангажована је као консултант на Одељењу савременог књижевног стваралаштва при Британској библиотеци, седишту Архива Харолда Пинтера.

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Наслеђе* објављује оригиналне радове (студије, огледе, приказе) из свих области истраживања књижевности, језика, методике наставе, примењених и музичких уметности. Радови који су већ објављени у некој другој публикацији не могу бити објављени у *Наслеђу*.
2. *Наслеђе* публикује радове на српском и страним језицима. Радови на српском језику публикују се ћириличним писмом, а радови на страним језицима на матичним писмима.
3. За припрему рукописа, аутори треба да се придржавају следећих норми: 1) у текстовима на српском, страна имена треба да буду транскрибована; 2) називи уметничких дела и студија штампају се курзивом; називи чланака, појединачних текстова, прича, песама, поглавља студија, стављају се под наводнике; 3) дела која нису преведена на српски наводе се у оригиналу.
4. Рукопис *научне студије* и *огледа* треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, апстракт, кључне речи, текст рада, резиме, кратку биографију аутора. За рукопис *приказа* није потребно приложити резиме/апстракт/кључне речи, али испод наслова треба да има основне библиографске податке о књизи о којој је написан.
5. У апстракту и резимеу треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. Уколико је текст на српском језику, поред апстракта и кључних речи на српском приложити и резиме на енглеском; уколико је текст на страном језику, поред апстракта и кључних речи на страном језику приложити и резиме на српском.
6. Библиографски подаци наводе се у фуснотама: први пут када се дело наводи дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Истио*, *Нав. дело*, *Ibid*, *Op. cit.* итд. доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица – уколико се цитира књига – треба да се састоји од следећих јединица: име и презиме аутора, наслов дела (курзив), име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, *Проблеми модерне крйишке*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 69.

Када се наводи чланак објављен у часопису: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), име преводиоца (уколико је преведени чланак), назив часописа, место, година и број часописа, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Модерни мајстор“, превела Александра Манчић-Милић, *Реч*, Београд, 1996/22, 86-90.

Ако је у питању један текст из књиге: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), наслов књиге, име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Реторика темпоралности“, у: *Проблеми модерне крйишке*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 236-285.

7. Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литератури*), на крају рада, азбучним или абecedним редоследом, по презименима аутора, истим, у претходној тачки наведеним редоследом елемената једне библиографске јединице. Једина измена била би у томе што се прво наводи презиме па име аутора:

Де Ман, Пол, (остало исто)

8. Рукописе предавати у електронској верзији, и то слањем на поштанску адресу уредништва *Наслеђа* (Филолошко-уметнички факултет / за *Наслеђе* / Јована Цвијића б.б. / 34000 Крагујевац) или на е-mail часописа (nasledje@kg.ac.yu).

Уредништво
Наслеђа

Уредништво/Editorial Board

Драган Бошковић/ Dragan Bošković
главни и одговорни уредник/Editor in Chief

Бранка Радовић / Branka Radović

Сања Пајић / Sanja Pajić

Радмила Настић / Radmila Nastić

Катарина Мелић / Katarina Melić

Анђелка Пејовић / Anđelka Pejović

Тијана Ашић / Tijana Ašić

Секретар уредништва/Editorial assistant

Маја Анђелковић/Мaja Anđelković

Лектор/Proofreader

Јелена Петковић/Jelena Petković

Преводилац/Translator

Јасмина Теодоровић/Jasmina Teodorović

Ликовно-графичка опрема/Artistic and graphic design

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

Технички уредник/Technical editor

Ненад Захар/Nenad Zahar

Издавач/Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац/
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача/Published by

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

декан/dean

Адреса/Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

e-mail: nasledje@kg.ac.yu

www.filum.kg.ac.yu/aktuelnosti/nasledje

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97

Сврха уплате: Часопис „Наслеђе“

Штампа/Print

Импрес, Крагујевац/Impres, Kragujevac

Тираж/Impression

300 примерака/300 copies

Наслеђе излази три пута годишње/
Nasleđe comes out three times annually

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ: часопис за књижевност, језик, уметност и културу / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића б.б): Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац: Импрес). - 24 cm

Полугодишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068