

Наташа З. Антонијевић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ПИНТЕРОВО ВИЂЕЊЕ ПРОБЛЕМА МЕДИЈСКИХ СЛОБОДА: ВРЕМЕ ЗАБАВЕ, ПЕПЕО ПЕПЕЛУ, ЈОШ ЈЕДНО ПРЕД ОДЛАЗАК²

Рад хипотетише о ставовима Харолда Пинтера у односу на савремене српске медије узимајући у обзир његове ставове о истини, говору и тишини. Пошто је Пинтер своје ставове уткао у своје драме, у раду су анализирана три позоришна комада која се баве проблемима прећуткивања истине и креирања идеологизованих виђења стварности: *Време забаве*, *Пепео пепелу* и *Још једно пред одлазак*. Закључује се да, како би што више аспеката истине било доступно јавности, медији носе свој део одговорности, власт свој, али да ни појединци не могу бити изузети. У том смислу, није важно само изречено, већ и оно неизречено: као што нам драме Харолда Пинтера показују, тишина уме бити гласнија од говора.

Кључне речи: медији, тишина, Србија, председнички избори 2017, Харолд Пинтер, *Време забаве*, *Пепео пепелу*, *Још једно пред одлазак*

1. Увод

Ако сагледамо ставове које излажу Жан Пол Сартр и Мишел Фуко, политичка ангажованост представља један од фундамената нашег постојања. Фуко тврди да свакога треба да занима политика, пошто од политичког функционисања друштва зависи суштина живота појединца. Међутим, политичка ангажованост се данас третира као необичност коју треба правдати. Фуко сматра да наведени став треба изокренути, јер проблем настаје када интересовања за политичко нема (Џомски i Фуко 2011: 53–54).

Фукоов став је неколико деценија раније срочио Сартр у делу *Шта је књижевност?* које се бави питањем политичке ангажованости писца. Прозног писца треба да занима политика, али његово интересовање је делом професионално. Пошто писац ствара током епохе у којој живи,

1 antonijevic.090153@gmail.com

2 Рад је у облику усменог саопштења под насловом *Пред/постизборни медијски мрак у Србији 2017. године: шта би Пинтер рекао?* изложен на X научном скупу младих филолога Србије, одржаном 31. марта 2018. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

он неизбежно постаје „саучесник” у свим догађајима. Свако делање писца представља активан гест, укључујући и одабир да се не дела: говор и ћутање су тада два лица исте делатности (Sartre 1981: 4–5). Ћутање се посматра наспрам говора, јер тишина не подразумева немост, већ одбијање да се говори, чиме се поручује да је у питању свесна одлука. (29). Тишина као прећуткивање неминовно представља политички гест и може носити веће значење од онога изреченог. Када Фуко дефинише дискурс као праксу која поштује извесна правила, он наводи да дискурс рефлектује однос знања и моћи. Онај ко контролише о чему се може причати контролише које знање сме бити доступно, а оно даље одређује појединца који у друштву живи (Fuko 1998: 195–200).

Важну улогу у контролисању доступног знања и последичном формирању одређене концепције стварности код друштвених субјеката обављају медији. Како наводи Андреа Ратковић, савремени медији у Србији добијају значајну улогу у креирању и наметању идеолошко-политичких концепција стварности. Циљ наведеног поступка јесте идеологизација друштвених субјеката, која се читава кроз потискивање индивидуалности, неспособност критичког и самокритичког мишљења и слепо прихватање представа и образаца (Ratković 2017: 56–59). Чланови друштва формирају слику стварности на основу личног искуства, али се ослањају и на изјаве политичара и медије који им помажу да протумаче догађаје. Пошто појединци верују презентованим вестима, идеолошка манипулација медијима нужно доводи до медијске манипулације појединцима (66).

Манипулација медијима се најсликовитије читава кроз униформност извештавања, због које је легитимно довести у питање степен медијских слобода у држави. На основу ранг-листе организације „Репортери без граница” за 2017. годину, ниво медијских слобода у Србији опада,³ а униформност у извештавању нарочито је постала уочљива током председничких избора 2017. године. У првом делу рада приказаћемо медијску слику Србије пре и после председничких избора, са освртом на ниво заступљености ставова власти у медијима и начин извештавања о протестима организованим након објаве резултата избора. Други део рада бавиће се претпоставком реакције Харолда Пинтера на описано стање у Србији узимајући у обзир његове ставове о истини, говору и тишини. Пошто је Пинтер своје ставове уткао у своје драме, у раду ћемо анализирати три комада која се баве прећуткивањем истине и креирањем идеологизованих виђења стварности: *Време забаве*, *Пејео пејелу* и *Још једно њред одлазак*.

3 Србија се налази на 66. месту од 180 држава на листи за 2017. годину, што је за седам места ниже у односу на 2016. годину, а за 12 места ниже у односу на 2014. годину. За детаљније информације в. „Репортери без граница: Медијске слободе у Србији у опадању”: <https://www.krik.rs/reporteri-bez-granica-medijske-slobode-u-srbiji-u-opadanju/>, 27. 4. 2017.

2. Српски медијски просјор 2017. године

Истраживања показују да је заступљеност председничких кандидата у медијима била несразмерна пошто је кандидат владајуће странке добио много више медијског времена од осталих кандидата.⁴ Доминантност присутности поменутог кандидата у медијима последица је чињенице да се он појављивао у две улоге – као тренутни премијер и као председнички кандидат – и да се често те функције нису могле раздвојити у његовим јавним наступима.⁵ Најупечатљивији детаљ медијске доминације догодио се последњег дана кампање, када су насловне стране дневних новина, са изузетком листа „Данас” и „Информера”, биле идентичне – на њима се налазио предизборни лого наведеног кандидата⁶, који је на изборима освојио преко 50% гласова у првом кругу гласања.

Реакција јавности на резултате избора, изборну процедуру и медијску доминацију кандидата владајуће странке била је отпочињање протеста на улицама Београда, Новог Сада и Ниша 3. априла, дан након избора, да би се наредног дана протести проширили на остале градове. Извештавање о „Протестима против диктатуре” је од почетка било оскудно.⁷ Када говоримо о односу владајуће странке према протестима, новоизабрани председник и представници власти покушавају да протестима умање значај⁸, док истовремено желе себе да прикажу у светлу „демократске слободе” јер се јавно не противе протестима сматрајући их мирним изражавањем политичког мишљења.⁹

Изостанак отворене реакције власти и оскудно извештавање о протестима јесу облици ћутања који носе дубље политичко значење. Наведена тактика може се дефинисати као „рат исцрпљивањем”.¹⁰ У

4 Према извештају Бироа за друштвена истраживања, кандидат владајуће странке добио је 250 минута више у главним информативним емисијама у периоду од 3. до 23. марта 2017. године у односу на осталих једанаест кандидата заједно; извор: <<http://www.birodi.rs/tematska-praznina-kampanje-za-predsednicke-izbore/>>, 27. 4. 2017. Подаци агенције Клипинг показују да је исти кандидат заузео 51,15% медијског времена у периоду од 20. до 26. марта; извор <http://www.danas.rs/izbori.1180.html?news_id=342219&title=Apsolutna%20dominacija%20Vu%C4%8Di%C4%87a%20na%20TV>, 27. 4. 2017.

5 Податак је наведен као пример функционерске кампање у извештају Бироа за друштвена истраживања; извор: <<http://www.birodi.rs/tematska-praznina-kampanje-za-predsednicke-izbore/>>, 27. 4. 2017.

6 <<http://rs.n1info.com/Vesti/a238783/Vuciceve-reklame-na-naslovnicama-novina.html>>, 27. 4. 2017.

7 Опширније в. “Serbian protesters accuse media of turning blind eye, as anti-corruption rallies continue”: <<https://www.independent.co.uk/news/world/europe/serbia-protests-media-aleksandar-vucic-prime-minister-police-a7673532.html>>, 27. 4. 2017.

8 <<https://www.dnevnik.rs/politika/vulin-trazicu-smenu-rukovodstva-rtv-17-04-2017>>, 27. 4. 2017.

9 Опширније в. прилоге: <<http://rs.n1info.com/Vesti/a240268/Vucic-Protresti-su-pravi-znak-demokratije.html>>, <<http://rs.n1info.com/Vesti/a240382/Vucic-o-protestima.html>>, и <<http://rs.n1info.com/Vesti/a240175/Reakcija-vlasti-na-proteste.html>>, 27. 4. 2017.

10 Рат исцрпљивањем је ратна стратегија коју је први применио римски војсковођа Квинт Фабије Максим током Другог пуноског рата. Уместо директног сукоба са Ханибаловом војском, он је пресекао Картагињанима доставу хране и осталих средстава, и уз мање нападе временом је поразио исцрпљене противнике. Детаљније в. Nikman 2015.

случају „Протеста против диктатуре”, рат исцрпљивањем подразумевао је умањивање њиховог значаја и изостанак отвореног напада власти на демонстранте. Протести су временом престали да буду масовни и свакодневни¹¹, а због недостатка извештавања није познато када су они званично окончани.¹² Потенцијални разлог престанка протеста може бити чињеница да су они били усмерени против апстрактних идеја – диктатуре и система – које нису пријемчиве широј јавности и одају утисак параноичности демонстраната. Такође, немогућност конкретизације циљева протеста (јер је фокус био искључиво на аспектима „против” којих се протестује) и сукоб око смера будућег делања проузроковали су поделу демонстраната у две фракције.¹³

Наспрам описаних облика ћутања стоји говор представника власти који медији преносе. Наведени говор, који се употребљава у јавним наступима, можемо описати као пример Шопенхауерове еристичке дијалектике, која се заснива на тврдњи да није битно рећи објективну истину већ представити лично виђење као истинито. Поента је одбранити своје мишљење и побити туђе (в. Šopenhauer 2007), и онда одбрањено мишљење наметнути што већем делу становништва, што се постиже првенствено путем медија. Додатно се може пласирати идеја да свака алтернатива доминантном мишљењу води ка хаосу, чиме се превласт идеологије ојачава. Пример описаног поступка током председничких избора 2017. године може се уочити у првом предизборном споту кандидата владајуће странке, у којем се сукоб пилота и копилота око управљања авионом пореди са потенцијалним сукобом председника државе и премијера, који је неминован ако они не припадају истој политичкој опцији.¹⁴

Одлика актуелног политичког дискурса у Србији јесте и двоструки говор, који је суштински бесмислен – много тога се прича, а заправо се ништа не каже. Политички двоструки говор се употребљава за прозивање противника и скретање пажње са сопствене некомпетентности (Ratković 2017: 65). Битно је напоменути да наведени кандидат није једини који употребљава двоструки говор, већ говоримо о општој одлици политичког дискурса у Србији. Међутим, он је представник владајуће странке, која је током изборних догађаја добила већи медијски простор од осталих, чиме је обезбедила идеолошку хегемонију.

Идеолошка хегемонија омогућава стварање одређене слике света. Тада друштво престаје да преиспитује и постаје инертно, а оно што није обухваћено наметнутим виђењем стварности пада у колективни

11 <http://rs.n1info.com/Vesti/a242982/Protesti-protiv-diktature-18.-april.html>, 27. 4. 2017.

12 Последњи протест који је медијски праћен био је протест организован 23. јуна 2017. године, на дан свечане инаугурације председника Србије; извор: <http://rs.n1info.com/a278139/Vesti/Vesti/Protest-Protiv-diktature-na-Trgu-republike.html>, 16. 8. 2017.

13 За детаљније информације о наведеним двома групацијама демонстраната и њиховим ставовима о резултатима протеста и разлозима њиховог гашења в. „Протести 'Против диктатуре': Зашто су престали и шта су донели”: <https://insajder.net/sr/sajt/tema/5444/>, 16. 8. 2017.

14 https://www.youtube.com/watch?v=m70_ycr2Fh0, 27. 4. 2017.

заборав. Инертност друштва ојачава културна индустрија, која као индустрија забаве спречава људе да мисле и реагују. У тексту „Културна индустрија”, Адорно и Хоркхајмер наводе да забава подразумева сагласност оног који се забавља, али и заборав:

Забављање увек значи: не мислити на то, заборавити патњу чак иако се она приказује. Његова основа је немоћ. Забављање јесте, у ствари, бег, али не као што оно само то тврди, бег од лоше стварности, него од задње помисли на отпор која још може да остане у тој стварности.

(Adorno i Horkhajmer 2012: 84)

Наведени цитат показује да медији врше две друштвене улоге. Као инструменти идеологија они обезбеђују превласт жељеног мишљења, а као део индустрије забаве затрпавају појединце садржајима који одвлаче пажњу од друштвених проблема, терајући их да се баве тривијалностима. Као примере наведених садржаја у 2017. години можемо узети ријалити програме, који заузимају значајан простор на српским телевизијама.

Након успостављања превласти идеологије, циљ постаје одржати је што дуже. Важан предуслов за остварење тог циља јесте довести медије под контролу, чиме они постају инструменти манипулације друштвеним субјектима. Ратковић разликује позитивно и негативно медијско деловање. Позитивно деловање подразумева рад независних и критички настројених медија, док негативно деловање подразумева злоупотребу медија зарад остварења сопствених интереса (Ratković 2017: 67). У Србији 2017. године учачамо обе стране медијске праксе. Наспрам медија који подржавају власт и преносе њене ставове без преиспитивања постоје медији који изложене ставове критикују. Они су у мањини и изложени су притиску власти која жели да контролише њихову „непослушност”. Притисцима је тако изложена телевизија „Н1”, која је редовно извештавала о протестима, а којој би потенцијална промена медијских закона угрозила рад.¹⁵ Међу штампаним медијима који су извештавали о протестима, један од најугроженијих јесте дневни лист „Данас”, који је нагло изгубио оглашиваче, чиме је постојање листа доведено у питање.¹⁶

Из описаног стања медија можемо закључити да ставови који добијају већински медијски простор представљају тренутно важећу истину, која није нужно објективна, већ представља конструкт преовлађујуће идеологије. Дати ставови представљају говор, који не можемо потпуно разумети без селективног прећуткивања догађаја и ставова који преиспитују идеологизовану слику света. Ћутање о „Протестима против диктатуре” и рат исцрпљивањем који се може протумачити као један од могућих узрока њиховог престанка можда су гласнија порука владајуће идеологије од свих њених говора које медији преносе.

15 <<http://rs.n1info.com/a245309/Vesti/Vesti/Namera-da-se-onemoguci-rad-N1.html>>, <<http://rs.n1info.com/a247889/Vesti/Vesti/Cosic-za-NIN-Licemeran-stav-ministarstvakulture.html>>, 17. 8. 2017.

16 <http://www.danas.rs/drustvo.55.html?news_id=343086>, 17. 8. 2017.

3. Шта би Пинтер рекао?

Шта би о описаном стању у Србији рекао Харолд Пинтер? Пинтер би био релевантан коментатор пошто се бавио проблемом истине у позоришту и свеукупним друштвеним околностима. Он наводи да позоришна истина вечито измиче, али је упркос томе морамо тражити. Притом у драмској и позоришној уметности постоји више истина које се мимоилазе, игноришу или сукобљавају (Pinter 2005: 1). Истина у драми и позоришту осветљава пут ка истини живота, а политичари и моћници нису заинтересовани за њено откривање. Њихов циљ је задржати моћ, и зато је неопходно држати људе у незнању, јер је једино неупућенима могуће владати без потешкоћа (3). Пинтер упоређује непоузданост перцепције истинитог са посматрањем сопственог одраза у огледалу и описује улогу писца у откривању друштвене истине:

Када се погледамо у огледалу, мислимо да је слика коју видимо тачна. Али померимо ли се за милиметар, слика се мења. Ми заправо гледамо бескрајан низ одраза. Али понекад писац мора да разбије огледало – јер се с оне стране огледала налази истина која зури у нас.¹⁷ (12)

У тексту „Писање за позориште”, Пинтер продубљује питање спознаје истине преиспитујући и сопствене ставове и бранећи читаоцима да његове изјаве тумаче као апсолутне. Он зна да је прошлост и садашњост подједнако тешко утврдити, те да се истина стално преобликује (Pinter 2002: 23–25). Пинтер уочава варљивост говора и наглашава да постоје две врсте тишине: „Једна када ниједна реч није изговорена. Друга када се можда користи читава бујица језика. Тај говор говори о језику који је испод њега... Говор који чујемо је индикација онога што не чујемо” (28).

Други разлог валидности Пинтеровог коментара данас била би чињеница да тишина представља један од кључних елемената његових комада. Он је рано препознао значај прећутаног и обилато га употребљавао како би пренео неизрециво значење. Како наводи Питер Хол, у Пинтеровим драмама постоје три типа „прекида”. Најдужи прекид је *тишина*, након које долази до промене стања лика у односу на почетно стање. Прекид средње дужине је *пауза*, која је препуна оног неизговореног, док је најкраћи прекид обележен са три тачке и означава оклевање лика (в. Billington 1996: 176).

Посебан значај за тумачење односа медија и српских власти према „Протестима против диктатуре” има текст „Никада се није десило”, у којем Пинтер критикује САД због укључености у сукобе широм света и одговорности за злочине почињене у њима. Упркос осудама, САД се не базирају јер су свесне свог доминантног положаја (Pinter 2002: 253–254). САД отворено чине злочине широм света који су документовани, али се о њима не говори – сви знају за њих, али се понашају као да се ништа није десило (255–256). Однос власти и медија у Србији према „Протестима

¹⁷ Сви преводи са енглеског језика у овом тексту су преводи аутора рада.

против диктатуре” је идентичан, јер су они свесни протеста, али их игноришу, а позиција моћи даје легитимност таквом опхођењу.

Тумачећи стање друштва и медијске слободе у Србији, Пинтер не би морао превише да дода, јер његове драме описују већину елемената са којима се суочавамо. Потенцијално најприближнији пример може бити драма *Време забаве (Party Time)* из 1991. године, која описује владајућу и буржоаску класу која се изолује од уличних дешавања. У почетним напоменама нема података о држави у којој се радња драме одвија, чиме се наглашава да је описано стање примењиво на било коју средину. Пинтер само наводи да се радња одвија у Гевиновом стану. У списку драмских лица нема података о ликовима осим њихове старости, али из дијалога можемо закључити да припадају вишој класи и да многи имају везе са влашћу.

Организатор забаве је Гевин, за којег из дијалога можемо закључити да је функционер власти, вероватно члан Владе или на некој другој значајној позицији у држави. Извесно је и да се на улицама одвијају немири, блокада или полицијски час, јер се ликови жале да су због блокираних улица једва стигли до стана (Pinter 1991: 431–432). Међутим, уместо да се суоче са стањем у земљи, окупљени гости се баве тривијалностима своје свакодневнице. Опис клуба чији су они чланови показује да они себи могу приуштити лагодан живот и да њихов спокојни свет не угрожавају турбуленције друштвено-политичких немира.

Сваки покушај разговора о уличним немирима се сасеца у корену. Главни пример представља Дасти, која Гевина и свог мужа Терија упорно пита шта се десило њеном брату Џимију. Тери једнако упорно тврди да се Џимију ништа није десило и забрањује Дасти да запиткује и размишља о ситуацији на улицама (433). Он оспорава Дастино право на објашњење, па јој прети и убиством ако настави са запиткивањем (445–446). Шарлот се такође распитује о уличним дешавањима, али њу прекида Фред, напомињући да улице треба препустити „њима” (450). За разлику од Дасти, Шарлот не инсистира на одговорима. „Они”, којима треба препустити улице, остају недефинисани, али можемо претпоставити да су то представници режима. Осим Гевина, описаној групи припадају Фред и Даглас, који наводе да у држави треба завести „гвоздени мир”, а њихове стегнуте песнице показују да се режим неће устручавати да употреби силу (436–437). Групи припада и Тери, који својим опхођењем према Дасти показује да заступа режимске интересе.

Забава у Гевиновом стану је затворени круг, уски простор живота на који се присутни фокусирају, а спољни свет се посматра као сабласт која их опседа, угрожава и на крају продире у стан. На вратима се појављује бљештава светлост из које искорачује Дастин брат Џими. Иако се сви ликови осим Дасти труде да забране говор о уличним дешавањима, Џими проговара у име спољног света. Он је оскудно одевен, и иако не знамо шта му се тачно десило, изгледа као војник који се борио против режима. Можемо претпоставити да је Џими заробљен у тамници јер описује таму као све што има (456). Међутим, постоји и могућност да је

он већ мртав, те да говори „с оне стране” границе живота и смрти. У оба случаја, Џими даје глас онима које власт покушава да игнорише и тиме им укине постојање.

Да бисмо разумели зашто су прећуткивања описана у *Времену забаве* могућа данас, треба се вратити у прошлост и видети како нас је она обликовала. *Пејео ашејелу* (*Ashes to Ashes*) је драма из 1996. године која имплицитно говори о Холокаусту и логорима нацистичке Немачке. Мајкл Билингтон наводи да је Пинтер написао ову драму инспирисан биографијом Алберта Шпера, једног од кључних људи Трећег Рајха и одговорног за појаву нацистичких радних логора (Bilington 1996: 374). Међутим, Пинтер истиче да драма не говори само о нацизму, већ и о нашем виђењу нацизма, прошлости и историје, те како оно утиче на данашњицу (385–386). Датом ставу доприноси почетна напомена да се догађаји описани у драми одвијају „сада”. Једини ликови су Девлин и Ребека, обоје у четрдесетим годинама, који разговарају у дневној соби куће на селу. Однос између Девлина и Ребеке остаје нејасан кроз читаву драму, јер се његова природа непрекидно мења зависно од тока дијалога. Зато и њихови идентитети остају нејасни, па се Девлин и Ребека могу посматрати као супружници, љубавници, психијатар и пацијенткиња, свештеник и жена која се исповеда, а на крају и као злочинац и његова жртва.

Поента дијалога јесте покушај да се дефинише мушкарац којег Ребека описује: он је Ребеку обожавао, упркос садомазохистичкој природи њиховог односа. Сцена дављења коју Ребека препричава на почетку драме (в. Pinter 1996: 3–7) симболизује свакодневно насиље које се може тумачити као отисак Холокауста у колективном сећању. Ребекин мистериозни мушкарац је радио у путничкој агенцији као „водич” чији је задатак био да на железничкој станици отима бебе од мајки, али је радио и у „фабрици” која није била уобичајена. Ребека је једном посетила фабрику с њим и видела да га радници дубоко поштују због његове „чистоте” и чврстине уверења (19–27). Наведени опис дужности мушкараца отворено алудира на нацистичке радне логоре.

Девлин покушава да контролише дијалог постављајући питања, али Ребека их игнорише. Он покушава да фиксира знање о непознатом мушкарацу и зато пита Ребеку како је изгледао, када га је упознала и зашто досад није причала о њему. Међутим, Ребека не даје довољно информација и скаче с теме на тему, чиме стичемо утисак да се у њеној причи прошлост и садашњост преплићу толико да постају нераздвојиве.

На крају драме долази и до преплитања искустава. Ребека описује сцену на железничкој станици када њен мистериозни вољени мушкарац отима од једне жене бебу сакривену у шал. Она приповеда у трећем лицу, чиме стичемо утисак да је она посматрач са стране. Након *паузе*, долази до промене: Ребека описује исти догађај у првом лицу, као да се њој догодио. Та промена мења и Девлина, који жели да инсценира чин дављења чијим описом драма почиње, али Ребека одбија да учествује. Драма се завршава Ребекиним монологом, у којем она детаљно описује неуспешно сакривање бебе и касније порицање да је бебу уопште и имала (71–85).

Ребекино понашање може се двојако протумачити. У првом случају, Ребеку можемо посматрати као жртву Холокауста која је потиснула трауму, али је на крају драме изнова проживљава кроз сећање које испливава на површину. Она осећа кривицу јер се није опирала, већ је предала бебу. Губитак детета је био толико трауматичан да је решила да заборави да је икада била мајка. Крај драме показује да је Ребека престала са самообманом, јер је себи дозволила присећање на трауму, што може бити знак помирења са прошлосту и први корак ка исцељењу. У другом случају, Ребека може бити неутрални сведок који се временом идентификује са жртвом трауме. Идентификовање се дешава под притиском гриже савести коју Ребека осећа због допуштања злочина. Главну назнаку да Ребеку гризе савест видимо у епизоди са оловком. Ребека каже Девлину да јој је оловка пала на под и додаје да је то „савршено невина оловка”. Девлин је исправља: Ребека не може тврдити да је оловка невина јер не зна у чијим је рукама раније била и шта је све њом у прошлости написано (35). Девлинова напомена има важну импликацију: ако ниједну оловку *a priori* не можемо сматрати невином, исто мора важити и за појединце. Сваки поступак и свако нечињење носе одговорност, јер се у оба случаја излаже лични став. Ребека је постала саучесник у злочину тиме што је немо посматрала отмицу детета, па можемо закључити да Ребекина свест о кривици оловке индиректно буди свест о сопственој кривици.

И као жртва и као посматрач злочина, Ребека потискује трауматично сећање. Стога Пинтерова напомена да се догађаји драме дешавају „сада” добија додатно значење. Појединац може потиснути сећање, али када оно дође у свест, догађај се изнова проживљава и постаје једнако актуелан као у тренутку у ком се дешавао. Зато се злочин Холокауста у драми *Пейео пепелу* одвија *сага* и *увек* – трајан је колико и сећање на њега.¹⁸ Стичемо утисак да Ребека осећа дужност да прича и то чини импулсивно, као да се ослобађа унутрашњег притиска вербализујући сећање, иако јој Девлин оспорава право говора. Она тада описује догађај у трећем лицу, па Девлин сматра да она нема ауторитет да прича јер се злочин није десио њој. Ребека пориче да је била жртва, изјављујући да се њој никада тако нешто није десило (41). Међутим, чак и да се њен исказ на крају драме није променио, Девлин није у праву. Сваки појединац мора имати право да захтева истину колико год била комплексна, јер ако се истина прећуткује, лако нестане из вида, а њено место заузима илузија чији је мото једнак наслову већ поменутог Пинтеровог текста: *Никада се није десило*.

Анализиране Пинтерове комаде можемо посматрати као ступњеве у развоју аутократске државе који, ако изостане реакција друштва,

18 У интервјуу под насловом „Писање, политика и *Пейео пепелу*” из 1996. године, Пинтер наводи да се овим комадом повлачи паралела између нацистичке Немачке и данашње демократије на Западу, која у себи садржи дубоко укоренење нацистичке одлике: „оно што називамо нашим демократским друштвима одобрава репресивне, циничке и равнодушне убилачке чиновне” (в. Pinter 2002: 96–98). Наведено запажање додатно показује ниво актуелности догађаја који су описани у комаду *Пейео пепелу*.

воде ка наредном ступњу: легитимизованом укидању слободе говора и обрачуну са противницима власти, током којег ће непоколебљиви појединци бити „уклоњени”, а они које режим сломи и „преваспита” биће реинтегрисани у друштво. Опис трећег корака можемо наћи у комаду *Још једно ђред одлазак* (*One for the Road*) из 1984. године. Овај комад спада у групу текстова у којима се Пинтер отворено бави политичким питањима. Насупрот томе, каснији приступ у драми *Пейео ђейелу* је универзалнији.¹⁹ Захваљујући конкретности у приступу, комад *Још једно ђред одлазак* детаљније обрађује две теме које комад *Пейео ђейелу* само назначавача. Прва тема јесте ауторитет Бога, без чијег постојања ће свет склизнути у хаос (39–41), док је друга тема питање спремности да се умре за своју државу (51).

Изузев списка ликова и њихове старости, Пинтер не даје почетне напомене у тексту драме, тако да читалац податке о месту, времену и актерима мора тражити у дијалогу. Недостатак почетних информација можемо тумачити као поруку да се догађаји у драми могу десити било где и да важе подједнако за прошлост, садашњост, а вероватно и будућност. Из интеракције ликова сазнајемо да се радња одвија у соби за испитивање, у згради неке институције владајућег режима. Једини лик који је стално присутан јесте испитивач Николас. Преостали ликови – Виктор, његова супруга Џила и њихов син Ники – наизменично улазе у собу како би их Николас испитивао. Драма се састоји из четири сцене, које раздваја гашење светла.

Установа у којој Николас ради налик је „фабрици” из *Пейела ђейелу*, јер се ту људи доводе, испитују, али и туку: доказ употребе насиља јесу Викторове и Џилине модрице и поцепана одећа. Додатна тачка сличности са горепоменутом драмом јесте лик Николаса. Он би лако могао бити Ребекин „водич”, пошто он руководи испитивањима, а сви га поштују јер „Бог говори кроз њега” (Pinter 1991: 374). На крају драме Николас изјављује да је задужен да „одржава свет чистим у Божије име” (395). Чистота, чврста уверења и непопустљивост зарад виших циљева јесу и особине неименованог мушкарца из Ребекине приче. Наведени ликови се такође слично опходе према деци. Ребекин „водич” је на железничкој станици отимао децу од мајки, а Николас поступа идентично са Никијем, који до краја драме нестаје и претпостављамо да је Николас наредио његово убиство.

Николас се у више наврата позива на Бога као ауторитет који легитимизује поступке режима. Војници под Николасовом командом су „војници части, Божији војници” (392), и зато смеју да испретурају кућу Викторове породице и помокре се на тепихе (377), силују Џилу (391) и сукобе

¹⁹ Како напомиње Радмила Настић, Пинтер у датом комаду повезује лични и политички план како би показао да се корени насиља налазе у најмањој друштвеној ћелији – породици и личним односима (в. Nastić 2011: 65–90). Наведеним приступом Пинтер проширује и надограђује питања којима се бавио у ранијим комадима (укључујући и *Још једно ђред одлазак*), па се дато проширење тематике у драми *Пейео ђейелу* може протумачити као могући узрок недефинисаног односа између Ребеке и Девлина.

се са седмогодишњим Никијем (385). Неименовани човек који управља државом влада у име Бога, а Николас је његова продужена рука; стога је сваки Николасов поступак безгрешан (381). Јавља се култ вође као Божјег изасланика на Земљи, што је била одлика апсолутистичких монархија. Пошто Бог проговара кроз властодршца и режим, њихова реч не подлеже преиспитивању, што води ка тиранији. Николас не скрива одушевљеност вођом: „Никада нисам био тако дирнут, целог свог живота, него када [...] је човек који управља овом државом објавио држави: Сви смо ми патриоте, ми смо као једно, сви ми делимо заједничко наслеђе” (Исто). Наведена објава властодршца слична је изјавама које амерички председници користе попут обрасца за заслепљивање маса:

Обратите само пажњу на начин на који председник Клинтон – а пре њега Буш, а пре овога Реган, а пре Регана сви остали – изговара на телевизији речи ‘амерички народ’ [...] И нација бризне у плач. [...] Овде се речи користе да би мишљење држале на одстојању. Речи ‘амерички народ’ су као меко податно јастуче које улива сигурност. Не морате уопште да размишљате. Само се завалите на јастуче. Оно можда гуши вашу интелигенцију, али ви то не знате.

(Pinter 2002: 254)

Виктор и његова породица очито нису допустили да режим угуши њихову способност критичког мишљења, због чега бивају кажњени. На испитивање први долази Виктор, претучен и у исцепаној одећи. Николасови покушаји ћаскања с Виктором су неуспешни, што је супротно Николасовим сазнањима да Виктор воли да учествује у жустрим дебатама (Pinter 1991: 378). Пошто дебате подразумевају исказивање личног мишљења, могуће је да је у њима Виктор говорио против режима, што би проузроковало привођење породице на испитивање.

Скоро у целој првој сцени Николас води главну реч, а циљ његове приче и готово узгредних питања јесте сламање Викторове воље. Након Николасовог цитирања вођиног говора наступа *Тишина*, која у Пинтеровим драмама означава промену стања лика у односу на почетно стање. *Тишину* окончава Виктор молбом да га Николас убије (381). Молба представља тренутак Викторовог слома, када Николас спознаје да може да преобликује Виктора по својој жељи. Он наводи да Викторова молба представља очај, који Николас презире, сматрајући да то осећање треба „кастрирати”. Искуство је показало да кастриран човек престаје да очајава и уместо тога постаје срећан (382). Кастрација би код Виктора представљала лишавање појединца личног става и способности критике.

На испитивање затим долази Ники, Викторов и Џилин седмогодишњи син. Николас га најкраће испитује, а кључ разговора лежи у завршним репликама. Николас га пита да ли би волео да буде војник кад порасте, на шта Ники одговара потврдно. Николасу се одговор допада, али он грди Никија јер је пљувао и шутирао војнике који су их привели. Ники изјављује: „Нису ми се свидели ти војници”, на шта Николас одговара: „Не свиђаш се ни ти њима, душо” (385). Николасова последња

реплика је злослутна, па предосећамо да ће дечак бити убијен. Његова смрт се чини неминовном, јер деца говоре искрено и њиховим ставом није могуће манипулисати као ставом одраслих. Стичемо утисак да је Николас свестан немоћи да промени Никијево мишљење о режиму, чиме дечак постаје „изгубљен случај” којег треба елиминисати пре него што постане већа претња. Николас бира драстичне мере јер Ники представља будућу генерацију која може угрозити режим. Након ових реплика се сцена замрачује, појачавајући утисак да ће Никија и дословно „прогутати мрак”.

Џила је последња коју Николас испитује. Као и Виктор на почетку, она се појављује у поцепаној одећи и са модрицама. Николас јој упорно поставља бесмислена питања и за сваки њен одговор тражи објашњење „Зашто?”. Џила попушта под притиском и непрекидно мења исказ (386–392). На помен Џилиног оца Николас бива згрожен. Њен отац је био чистан човек који се борио за своју земљу и веровао у Бога. Николас га је обожавао и зато сматра да је страшно што је ћерка тако величанственог човека изрод. Он наводи да Џила не заслужује да помиње свог оца јер тиме вређа успомену на њега (391). Николас критикује Џилу и као мајку јер је погрешно одгојила Никија: уместо да га васпита да буде добар, научила га је да не поштује режимске војнике (392). Николас тако на Џилу сваљује кривицу за Никијеву смрт, иако он отима дечака од ње.

У последњој сцени поново видимо Виктора у соби за испитивање. Међутим, сада је лепо одевен и Николас се спрема да га пусти на слободу. Промена Викторовог изгледа симболизује промену става према режиму, због чега он заслужује реинтеграцију у друштво. Такође, Виктор сада неразговорно прича јер му је језик повређен. Повреда језика може се тумачити као казна за критиковање режима и подсетник да убудуће не сме тако да говори. Николас обавештава Виктора да ће и Џила ускоро изаћи на слободу. Када Виктор мрмљајући упита за Никија, Николас поручује да заборави на сина: „Твој син? О, не брини се за њега. Он је био мали кретен” (395). Нагласак у Николасовој изјави треба ставити на прошло време глагола – *био је*, дакле више није, чиме се слутње о Никијевој смрти обистињују. Виктор након цитиране реплике зури у Николаса, али се не усуђује да настави с питањима, и његовим ћутањем се комад завршава. Виктор тако показује да га је режим преваспитао, јер не сме да преиспита ни изјаве које се тичу његове породице.

4. *Пинтер и Србија 2017. године*

Одабрани Пинтерови комади нуде могућност директног повезивања са стањем у српским медијима и политици 2017. године. Када бисмо особине Пинтерових ликова повезали са стањем у Србији, свако би персонификовао одређену друштвену групу. У *Времену забаве*, Гевин, Тери, Фред и Даглас очекују да се ситуација на улицама среди сама од себе, што се поклапа са ратом исцрпљивањем који је примењен током протеста у Србији. Шарлот и остали гости који се површно баве уличним дешавањима и фокусирају се на тривијалности једнаки су инертном

делу друштва који не анализира изјаве представника власти и пристаје да живи у привиду знања, не сагледавајући истину из више углова. Дасти, коју Тери покушава да ућутка претњама, једнака је медијима који критички извештавају о власти и труде се да упознају становништво са протестима. Џими као представник спољног света који продире у изоловани стан истовремено представља учеснике протеста и њихову верзију истине коју покушавају да саопште.

Ребека из *Пейела њејелу* умногоме обједињује Дастине и Џимијеве особине јер проговара о трауми упркос Девлиновом убеђивању да њен исказ није легитиман. Она осећа дужност да проговори, било као жртва трауме, било као њен сведок, па би истовремено могла персонификовати и учеснике протеста у Србији и критички настројене медије. Девлин је пасиван и инертан, али ипак нешто другачији од сличних ликова из *Времена забаве*: разликује га убеђивање Ребеке да нема право да говори о трауми, као и тренутак када преузима улогу злочинца желећи да инсценира Ребекино давање. Девлинови поступци показују да он као појединац који не преиспитује ставове власти полако почиње да их присваја, чиме постаје заступник идеологије и њене тренутно важеће истине.

Још једно пред одлазак је драма чији ликови нису само персонификације садашњих друштвених група у Србији, већ и назнака како се оне могу даље развијати. Николас јесте део режима, али је некада био обичан грађанин чија је свест временом пала под утицај режимске идеологије, што се види из одушевљења вођиним говором. Николас је научен да брани интересе режима, који се приказују као једнаки Божјој вољи, и зато сматра да никада не може поступити погрешно. Доживљавање вође као Божијег изасланика на Земљи релевантно је за и Србију 2017. године. Пошто вођа и режим говоре у име Бога, њихови ставови се не преиспитују. Критичко сагледавање режимске идеологије се обесхрабрује тврђњом да сумња у одлуке режима води државу у хаос. Описани поступци су одлика демагогије владајуће странке и актуелног политичког дискурса у Србији, што можемо видети из тона предизборне кампање. Свака алтернатива режиму представљена је као опасност по државу, јер би њен избор нарушио стабилност коју је режим успоставио.

Виктор би могао представљати критички настројене медије који попуштају под притиском власти и пристају на аутоцензуру, док би Ники представљао будућу генерацију која може запрети режиму. Као што Николас напомиње, родитељи нису одгојили Никија да буде послушан, већ да се буни против режима. Пошто са идеологизацијом треба почети што раније, прекасно је да се Никијев став промени и зато он страда. Никија можемо посматрати као део нараштаја који може покренути нове протесте, али његова судбина показује како би се режим у будућности могао обрачунавати с њима.

Пинтерови комади нам говоре да оно што игноришемо не нестаје. У случају *Времена забаве*, игнорисање је покушај одржања привида, јер иако гости већински одбијају да констатују свет изван Гевиновог стана, његово објективно постојање се не може укинути. Доказ да оно игнорисано

наставља да постоји јесу Дасти, која не престаје са запиткивањем, и Џими, који продире у свет владајуће класе упркос покушају изолације. Не може се укинути ни постојање злочина и Ребекине трауме у драми *Пејео пејелу*, иако Девлин покушава да јој одузме право говора. Ники јесте настрадао у драми *Још једно пред одлазак*, али његови родитељи остају живи. Иако Виктор не сме да прича против режима, он *зна* зашто више нема сина. Докле год то сазнање постоји, макар и потиснуто – као Ребекино сећање на губитак детета – постоји могућност да се истина кад-тад прикаже из другог угла, а не само из перспективе власти. Оно потиснуто увек нађе пут и буде изречено; најгласније се о њему говори ћутањем.

У текстовима у којима полемише о истини, говору и тишини, Харолд Пинтер наводи да је истина комплексна, због чега се она никада не може сагледати целовито, али јој упркос томе треба тежити. Да би што више аспеката истине било доступно јавности, власт сноси свој део одговорности, медији свој, али ни појединци нису изузети. Поменути ставови се директно надовезују на размишљања о ангажованости појединаца, нарочито писаца, која формулишу Мишел Фуко и Жан Пол Сартр. Они наводе да се од одговорности не може побећи – живећи у одређеном друштву, ми смо (са)учесници дешавања у њему, а ћутање нас не ослобађа одговорности, већ подразумева сагласност. Појединца мора да занима политика: он не може приуштити незаинтересованост. Као одговоран члан друштва, он треба да тражи различите изворе информисања и да преиспитује ставове са којима се сусреће, а не да слепо прихвата све понуђено. И писци као чланови друштва треба да осете дужност да пишу, а друштво треба њихова дела да схвати као потенцијални извор неког аспекта истине.

Анализиране Пинтерове драме представљају конкретне примере ангажованог драмског стваралаштва, а могућност директног повезивања датих комада са стањем у српским медијима и политици 2017. године додатно наглашава актуелност тема којима се баве. Осим што се могу протумачити као конкретне персонификације постојећих друштвених група, Пинтерови ликови су и назнака њиховог могућег развоја у будућности. Најзад, судбине протагониста у комадима *Време забаве*, *Пејео пејелу* и *Још једно пред одлазак* показују да игнорисање појединих аспеката истине не значи њихов нестанак. У том смислу, није важно само оно изречено, већ и оно неизречено: као што нам драме Харолда Пинтера показују, тишина уме бити гласнија од говора.

Извори

Pinter 1991: H. Pinter, *Plays 1-4*, London; Boston: Faber and Faber.

Pinter 1996: H. Pinter, *Ashes to Ashes*, London; Boston: Faber and Faber.

Литература

- Adorno i Horkhajmer ²2012: Т. Adorno i М. Horkhajmer, *Kulturna industrija*, u: J. Đorđević (ured.), *Studije kulture: zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 66–99.
- Bilington 1996: М. Billington, *Harold Pinter*, London: Faber and Faber.
- Čomski i Fuko 2011: N. Čomski, M. Fuko, *O ljudskoj prirodi: pravda protiv moći*, Loznica: Karpos.
- Fuko 1998: M. Fuko, *Arheologija znanja*, Beograd: Plato. [orig.] М. Фуко, *Археологија знања*, Beograd: Plato.
- Hikman 2015: Hickman, K. *Fabian Strategy: Wearing Down the Enemy*. <<https://www.thoughtco.com/fabian-strategy-overview-2361096>>, 16. 08. 2017.
- Nastić 2011: R. Nastić, Harold Pinter: ideje koje žive i neponovljiva dramaturgija, u: H. Pinter, *Novi svetski poredak*, Beograd: Arhipelag, 65–90.
- Pinter 2002: H. Pinter, *Razni glasovi: proza, poezija, politika: 1948–1998*, Novi Sad: Svetovi. [orig.] X. Пинтер, *Разни гласови: проза, поезија, политика: 1948–1998*, Нови Сад: Светови.
- Pinter 2005: Pinter, H. *Harold Pinter: Art, Truth & Politics. Nobel Lecture, December 7, 2005*. <<https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/pinter-lecture-e.pdf>>, 21. 11. 2018.
- Ratković 2017: A. Ratković, Mediji i ideološka pozadina jezika aktuelnih politika u Srbiji, Novi Sad: *Politikon*, 16, Novi Sad, 56–71.
- Sartr 1981: Ž. P. Sartr, *Šta je književnost?* Beograd: Nolit.
- Šopenhauer 2007: A. Šopenhauer, *Eristička dijalektika ili Umeće kako da se uvek bude u pravu objašnjeno u 38 trikova*. Novi Sad: Adresa.

Nataša Z. Antonijević

PINTER'S VIEW ON THE PROBLEM OF MEDIA FREEDOM: *PARTY TIME, ASHES TO ASHES, ONE FOR THE ROAD*

Summary

The first part of the paper describes the media conditions in Serbia in the months before and after the presidential elections in 2017, focusing on the amount of presence of the views shared by the ruling political party and its presidential candidate, as well as the manner of reporting about the protests organised throughout the country after the election results had been announced. The second part of the paper, dedicated to Harold Pinter, predicts his reaction to the described media conditions in Serbia taking into account his views on truth, speech, and silence. As Pinter made his views part of his dramatic opus, the paper analyses three plays that deal with problems of suppressing truth and creating ideology-based views of reality: *Party Time*, *Ashes to Ashes*, and *One for the Road*.

Key words: media, silence, Serbia, presidential elections 2017, Harold Pinter, *Party Time*, *Ashes to Ashes*, *One for the Road*.

Примљен: 15. мај 2018. године
Прихваћен: 20. новембар 2018. године