

Никола Ђуран¹
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

МРТВИ КЛОВНОВИ ИЗА КАТАСТРОФЕ У ПИНТЕРОВИМ ДРАМАМА *РОЂЕНДАН*, *НАСТОЈНИК* И *ПОВРАТАК*

у овом раду разматра се Пинтерова антиномија нужности анти-митског јунака и одговорности митског јунака. Владајућа идеологија је установљавањем нужности убедила појединца да живи према свом слободном нахођењу, док је то само латентна манипулација у оквиру злокобног пинтереског усуда – у модерно време репресивнијег него икад.

Кључне речи: Пинтер, нужност, одговорност, анти-мит, парадокс, слобода, катарза, катастрофа, фатум

Поређење класичног трагичног и Пинтеровог хероја заснива се на поређењу њиховог креативног или пасивног односа према катастрофичком тренутку. Едип креативно преиначава сазнање о деструктивној прошлости у конструктивни однос према будућности: прошлост је „доба богова“ у коме индивидуални грађанин полиса нема право објаве свог личног живота, док будућност није дата по себи већ произилази из смелог, катастрофичког превредновања своје спознаје, те се као таква нуди свакој (интерпретирајућој) индивидуи у виду засебног система. Пинтерови јунаци не ре-интерпретирају катастрофички тренутак, јер су га удаљили у недостижну трансценденталност. Кад се јединствени, непогрешиво референтни Мит једном распарчао у мноштво себичних и глобализујућих бриколажа, какав би био Пинтеров одговор индивидуи која зазире и од немоћи појмова који чине реалност и од њихове апсолутистичке једнозначности? Пинтер је, како наводи Раш Рем (Rush Rehm) у свом раду „Пинтер и политика“, „подвукао разлику између осећаја писца да „ствар није нужно ни истинита ни лажна; *може бити обоје* [Н. Ђуран]“ и његову потребу грађанина да зна „Шта је истина? Шта је лаж?“² (Rehm 2009: 83). За пинтереског протагонисту, *status quo* је само полазишна тачка за истинољубиву сумњу која, макар тек тиме што паузама раслојава сваку његову изјаву у низ опрезних присећања, подрива дотрајалу монистичну хијерархију скривеним, неименованим парадоксом, несигурним промишљањем екстраверсије. Сфера „овде и сада“ јунака својом безобзир-

1 djurannikola@yahoo.com

ношћу нагони да се одлучи да из злокобне матријархатске статичности пређе у домен контекстуалног, не-фатумског и самосвесног.

Осврт на Пинтерове драме може да делује песимистичан, али би са мање разлога био и моралистичан: Пинтерови јунаци су објекти који се не мире са метафизичношћу статуса субјекта, и који су, без сигурности иницираног тумача сопствене историје, осуђени да свет тумаче несублимираном фрустрацијом у виду замуцкивања, пауза и ехолалије. Пинтеров протагониста није циклични херој аутодеконструкције, већ линеарни анти-херој аутодеструкције, и „недовршеност карактера“³ (Шошкић 2012: 153) на коју упућује Шошкић је импловивни ефекат комплекса ниже вредности и самокажњавања. Глобална политика модерног времена је, осетивши угроженост од стране разобличавајуће речи освешћеног појединца-хероја, направила договор са појединцем: једини начин да његов живот, потребе и амбиције не делују бесмислено у империјалистичком мета-предузећу јесте да се одрекне свог идентитета и преузме наметнути – пинтерески идентитет себе, као гордијевску негацију проблематике и дихотомија субјекта од стране политике доксе, конформизма и прозаичности. Екстраховање метафизичког у претпостављену трансцендентну сферу само је резултирало дубљом свешћу не о једноставности већ о аморфности живота. „Ми интернализујемо светски поредак и његов оперативни план чији смо таоци више него робови. Концензус, добровољно или принудно, заменио је добро старо ропство“⁴ (Бодријар 2012: 4). Иронија анти-ироничног, глобалистички самоуверено задивљавање (или макар присила на задивљавање; у рекламократском и медиократском дискурсу, разлика је избрисана) свакодневицом у којој не постоји више право на чуђење, то је достигнуће „људског, одвећ људског“ пинтереског света.

Одговорност почиње када се нужност укине: том иронијом је античка трагедија и опчињавала гледаоце који су, премда унапред знајући читаву радњу комада, ипак деловали искрено зачуђени јунаковим катастрофичким потресом, као и његовим – и њиховим, истовремено, јер је услов парадокса чуђења искуствено познатом, увек уживљавање; „познато“, још је Хегел знао, „није и спознато“. А политика глобализма је увек политика анти-прогресивне безбедности, рачунице „два и два нису четири, не јер не могу то бити, већ јер не смеју“. Управо на том немању права на чуђење инсистирају и Пинтерови комади: истовремено је успостављен онтолошки јаз између представе и гледалаца који више нису кадри да се уживе у представи и саучествују у њеним обртима, док су на гносеолошком пољу, презасићени и то што у дословно уобичајеној, реалистичној радњи комада препознају себе саме као његову суштаствену паралелу чини сувишним и њих као протагонисте којима је знање о себи већ друштвено обезбеђено и сâм комад који је у својој суштинској одељености увек узалуд реалистичан, јер не доноси никакво оригинално знање. Али имплицитно несагласан са пародичном поруком сопствених драма, Пинтер, и поред све грубе замене одговорног понашања нужним, чезне да, речима

Томислава Павловића, надиђе реалистичну евидентност надреалистичним *poiesis*-ом⁵ (в. Павловић 2009: 85-105); и иначе првобитно песник па онда драмски писац, Пинтер ни поред свег анти-метафоричног безнађа не губи веру да је за довољно чежњивог јунака сва реалност – можда управо утолико пре ако је стагантна и наоко „већ написана“ – подлога за креативну надоградњу. Зато, да ли ћемо назвати Пинтеров опус лишеним или, на имплицитни, алтернативни начин снабденим одговорношћу јунака, зависи од тога коју његову функцију фокализујемо. Ако је то таоистички *wu wei*, постизање свега флегматичним „не-чињењем“, духовном неуплетеношћу у нетолерантни *praxis* свакодневице, код Пинтера исказан у неужурбаном, често паузираном говору, Пинтерови јунаци одскачу од фатума надањем, као једином преосталом формом (катарктичког) знања. Ако је то деловање само, као Марксов позив филозофима да „промене свет, уместо да га само дефинишу“, нада је сувишна и непримамљива у својој анахроности, тугаљив сурогат једном тако ефектном и револуционарном примеру деловања као што је Едипово самоослепљење или самоизгнанство.

Пинтерове драме садрже вапај за диференцијацијом, и истовремено, чежњу знака да нађе своје незамењиво означено. „Када погледате у огледало“, говорио је на примању Нобелове награде, „помислимо да је слика коју видимо тачна. Али, померимо ли се и за милиметар, слика се мења. Заправо, гледамо у бескрајни низ одраза“⁶ (Pinter, H. *Art, Truth, and Politics*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html, 18.04.2012). Јер ако је историја само нехијерархисано такмичење маргинџа у праву на центар, а човек једнако неразлучива минијатура историје, коначна замена игре и Одлагања едиповском одговорношћу и алтернативном, интимизираним културом десиће се кад се јунак одлучи да превазиђе монизам собе и одлучи се на свој сопствени: ако, у стилу античке ироније, изнађе чуђење из свакодневице, спознају из познатости. То је, између осталог, разлог зашто је Пинтер несводив на писца-моралисту, народног проносиоца знања, у стрепњи да то није само наличје доксе и идеологије; његова истина је истина *vox clamantis*-а, солоновског иконокласта који у низању „одраза“ препознаје цинично поигравање позитивистичке идеологије „јасног система“, и зато немоћно – али никада и мање извесно – претендује на његову ексцентричну иницијацију „управо зато што ничему не служи“. Пинтерови јунаци немају видљивих претензија ка делатном промишљању свог живота, али претензија није имао ни Пинтер у заокруживању значења његових комада: остављено нам је да покушамо да се поистоветимо са Пинтеровим „робовима“ онолико колико, можда, можемо да апологизирамо њихово стагнирање и преплашеност фатумом као Бодријарову очајничку негацију интернализоване власти, и потенцијалну подлогу за нову, мартриску трансценденцију.

У драми Рођендан, трагични јунак, Стенли Вебер, живи паразитску егзистенцију на рачун својих старатеља Мег и Питија, власника приморског хотела. Све чиме се ово дете у телу четрдесетогодишњака поноси јесте његова дискутабилна прошлост успешног пијанисте: његова анамнеза иде комичним антиклимаксом од претензија на светску славу ка једном једином концерту: „Ја сам свирао клавир по целом свету. По целој земљи. (Пауза) Једном сам имао концерт“⁷ (Пинтер 1982: 37). Као што је маска кључни иницијаторски артефакт у Пинтеровој драми – оставља преко потребну *евиденцију* зрелости, као и што обезбеђује прелазак из несигурног бића у солидно псеудо-биће – тако у Рођендану није могуће разликовати истину и лаж, облик и безобличје. Комбиноване поларности монизма и хаотичности апартамена ефикасно су убедиле Стенлија да, и поред непристајања на нехигијену и лошу исхрану, ипак никад не буде побуњеник до границе револуције. Одговорност је увек аспект са две поларности: горким присећањем и оптимистичним делањем. У читавој Стенлијевој анамнези, коју чак не уме убедљиво ни да фалсификује, кривац је недефинисани ауторитет споља, и све догле, сећање је недовршено, погрешиво: оно и није сећање појединца већ страшна, теократска прошлост *per se* у којој за запитаног грађанина није било места. Стенли није одговоран за своје преступе утолико што се себе не може ни сетити. Одговорност за њега на почетку преузима Мег која је остварила матријархални ауторитет над њим и раслабила његову тежњу за индивидуацијом: њен дар Стенлију, уместо аполонијске истанчаности и приватне једносмислености клавира, јесте недиференцирано, инфантилно пулсирање добоша. Поново, Стенли је амбивалентног односа према овом Мегином чину: на почетку се смирено игра са добошем и временом удара све јаче, као у намери да га разбије. Не треба помешати Стенлијеву и Едипову амбивалентност: Едипов прелом је самосвесне, иницијаторске природе и подразумева свесно разграничење фатумске охолости и катарктичке скрушености, док Стенли не миче даље од ирационалног споја механицизма на рачун матријархалног и патријархалног бивствовања. Одсечен од свог историчног корена који је заборавом преместио у трансцендентно, он није више инициран славним артефактом прошлости нити песимистичном опоменом будућности. Иако замуцкивања и нервозно понашање сведоче о Стенлијевом предзнању – макар тек у смислу његовог односа према комфорној садашњости која само што се није урушила – будућност је за њега непобедиви патријархални усуд, нужна „политички коректна“ аутодеструкција себемрзеће анархије матријархата.

Након насилног упада иследника Голдберга и Меккена у апартаман, почиње пародична „иницијација“ Стенлијевог ислеђивања, које и поред свог површинског бесмисла и неумесности, указују на нужност обраћања Стенлијевој неславној биографији, оној која није „дорађена“ његовом сентименталном реминисценцијом прогнаног уметника. Откривено је, наиме, да је Стенли убио своју супругу, издао организацију, издао врсту, направио читав низ преступа не толико према самом себи колико пре-

ма апстрактном ауторитету. Одељено од човека његовом инфантилном самовољом и недозрелошћу за личну референцијалност према свету, божанство игра на циничну рачуницу подсећања на неслободу од грешне прошлости и, са друге стране, императива да је садашњост једино време које човек, у својој отуђености од цикличности природе сме да има. Међутим, далеко од тога да су Голдберг и Меккен представници линеарности и прогреса насупрот стагантној цикличности Мегине атмосфере: то су само површински. Захар Лашкевич не прави дубљу разлику не само између двојице иследника из Рођендана и Бекетових доконих луталица, Естрагона и Владимира, него ни између иследника и Стенлија, наводећи да је, у модерном свету превасходства политичког/ теоретског/ друштвеног ангажмана као модела означавања, титула једино што дели иследнике од Стенлија. Јер, „било да их доживљавамо као посетиоце налик анђелима смрти чији долазак очекујемо и од њега зазиремо, или као изгубљене душе заглављене унутар застрашујућег *друшћивеног циклуса* [Н. Ђуран], ухваћене у бескрајну, дубоку, мрачну јаму Пинтеровог света – у борби да задрже ма какав осећај идентитета, они су важни ликови (...) (Д)делују као да поседују знатну моћ над осталим ликовима у драми, али заправо, они сами немају никакву моћ, и нису ауторитет“⁸ (Laskewicz, Z, *The roles of Goldberg and McCann in Pinter's play "The Birthday Party"*). Њихов имплицитни договор са Мег, који, такође, траје од пре њиховог заносног разговора са њом на банкету после ислеђивања, почива на немоћи свих троје да избегну неименовану слику битисања, не мање упорну у брисању идентитета ако је именована неделатним паразитизмом или нетолерантним, робовласничким прогресом. Катастрофа не садржи у себи евентуалну могућност катарзе – у пинтерескном свету, катастрофа *јесте* катарза; тачније, то је њен политички коректни назив.

Ту се налази нови ритуални недостатак типично пинтерескне драме – не само да публика не доживљава иронијско уживљавање, нити схвата моралну поруку радње, већ осећа као да је цела радња под каквом злослутном контролом непоменуте ауторитарне силе, која сама именује догађаје, надева титуле, одређује значења. Као да је Пинтер инсистирао да се гледаоци прећутно сложе са немогућношћу лоцирања катастрофе и катарзе: један пароксизам гута други, све у амбицији да се фатумом омамљеном јунаку одузме осећај управљања било којом поларношћу. У дискурсу интернализаних наредби, не осећа се власт у јунаку, већ у ништавилу које га окружује, па, немоћни да саосећају са Стенлијем а не пристајући да признају идеологију као покретача драме, гледаоци сами не доживљавају катарктичку позадину кључног момента. Катарзу у *Рођендану* не доносе суштински Голдберг и Меккен, то на њиховом месту чини исто ауторизовано не-биће коме је Стенли препуштен, а иследници су њени овлашћени извођачи. Отрежњење је временом постало друштвени акт, и то у виду нужности: све што Стенлију остаје је да га узалуд одлаже својом анти-референцијалношћу, „одласком нигде“⁹ (Пинтер 1982: 40).

У драми *Наспојник*, теже је препознати одговорност у Естону него у Стенлију Веберу, јер је Естона још као дете мајка одвела на електрошок-терапију, да би излечила његове наводне психичке проблеме. Естон је пре терапије имао халуцинације: није му могло бити опроштено то што је препознао реалност осим актуелне, једине признате (евидентно, не и једине постојеће; то је трагична рецепција идеје Достојевског да ако привиђења не постоје у глави “нормалне” особе, то још не значи да она не постоје *per se*). Естон је већ поседовао одговорност, такорећи у њеној сасвим дословној форми: по цену проглашења лудаком, био је спремнији да верује у своју истину него да се задовољи одразима једне, невиђене истине. У недостатку митске прошлости, Естон осећа да је он редунтантан у актуелности из чије наредбене стешњености више не може да побегне:

ЕСТОН: Незгода је била с мојим ... мислима ... мисли су се некако ... успориле ... нисам уопште могао да мислим. Оне халуцинације више нисам добијао. Ни са ким више нисам разговарао. Чудно, више нисам могао да се сетим ... онога што сам рекао, што сам мислио ... мислим оно што је било пре онога што су са мном урадили. Требало је да будем мртав, у томе је ствар.¹⁰ (*Истио*, 135)

Можемо двојако тумачити завршетак Естонове дирљиве исповести о нужности смрти: да ли је то његова мајка – циклично се враћамо на Пинтеров феномен репресивног матријархата – препознала недозвољени живот код Естона па га је казнила јединим дозвољеним, чији монизам и пинтерескно „собни“ карактер Естон види као смрт, или то Естон жели још једну, осветничку смрт као одговор маскираној смрти своје садашњице? Јер смрт је, као пасивно трансцендирање, све са чиме Естон тренутно може да оперише: својим искупитељским и медитативним ћутањем очајнички покушава да личи на Едипа, као што му је пандан и у давнашњем, архетипском проклетству. Естон се ту разликује од Стенлија, јер није било периода кад није био без проклетства, с обзиром да се стања пре електрошокова не може сетити; када се Стенли поверава Лулу да би могли „отићи нигде“, он говори о будућности, док је Естонов „одлазак нигде“ једнако безуспешно промишљање прошлости. Без митске прошлости, Естон не види нит везиљу међу елементима његове стварности, која је, као и његов говор и размишљање, распарчана беспомоћним застајкивањима. Неспособан и за будућност, Естон интимно не прихвата зависност од млађег брата Мика који је наметнути настојник његовог дома, његов господар и старатељ, пре него брижни брат. Мик је у Естоновој свести раван трансцендентном оцу који му се није нашао да га заштити од материнског проклетства: ипак, на свој перверзно солоновски начин, Мик је као властодржачка фигура нужан „управо зато што ничему не служи“, осим титуларном квалитету огњишта које своју фамилијарну суштину више нема.

Потенцијал за одговорност је у случају Естона подељена је на полуизвесност дизања шупе („Ако је не подигнем сада, нећу никада“¹¹ (Пинтер 1982:151)) и полуизвесност редефинисања/обнове односа са мајком кроз асексуализираног (заправо, деперсонализованог) старца Дејвиса. Дејвис

отприлике пролази кроз исту стигму коју је Гају Јулију Цезару прибележио Светоније, да је „мушкарац за сваку жену и жена за сваког мушкарца“, алудирајући на Цезарову бисексуалну оријентацију. Зато он служи као преко потребна недефинисаност у чијем слободном простору Мик и Естон, свако за себе, покушавају да изграде своју референцијалност: Естон у Дејвису види покушај мајчинског карактера, Мик очинског. Грубост Мика према Дејвису јесте одраз грубости према оцу и његова се одговорност мање очитује од Естонове, јер је његова грубост и надменост типична политичка изнуда тражених реакција; зато што је, за разлику од Естона, титуларни, и утолико реални, настојник њихове куће, Мик лакше држи Дејвиса под контролом, и најгори отпор који му Дејвис пружа јесте негирање датог обећања да ће му помоћи у декорацији дома. Естон је јунак-роб, *pharmakon*, и зато је његова борба против родитељског фатума искренија. Његова попустљивост према Дејвису и игнорисање Мика могу само деловати као знаци његовог избора да иде у корак са летаргијом свог катастрофичког пада, али он њима покушава да превреднује фамилијарни монизам који сматра епилогом свог несрећног лутања за иницијацијом. Он не жели да легне у кревет који је припадао његовој мајци већ га препушта андрогином прабожанству, Дејвису, из чега се види да није још побегао духом из колотечине фатума: лежање у родитељском кревету, пандан Едиповом и Јокастином лежању заједно при чему Едип од Јокасте дознаје истину о себи, јесте ритуална радња која би Естону олакшала реминисценцију и јасну хијерархизацију временских сегмената.

Естон је у најбољем случају разапет између сфере нужности и сфере одговорности: делфско пророчиште, у Насџојнику означено као родитељски кревет, још препушта недиференцираној дијади, Дејвису: једнообразност је за Естона кобна, а неизбежна патријархална будућност коју, као Стенли у Роџендану, неделатно негира, ишчекујући задњим трачком емоцијом своју будућност, ритуално означену као грађење шупе. У страху да се испостави да је његово фантазмагорично чекање неистина у односу на свакодневицу којој полаже рачуне, он не да Дејвису да се врати у Сидкап и одатле преузме документа са својим правим именом, јер би тада настала кулминација нужности, која би постала утолико репресивнија када би постала екстернализована, и важила за непорециву; патријархат који се крије у свести, само у виду непријатне слутње, још може бити изигран од стране Естона који све претње недиференцираног Дејвиса може лако да сублимира у брецање детета, па се тако махом према њему и понаша. Естон није само љубазно довео Дејвиса у кућу и понудио му кревет, већ га и оставља да се смрзава под отвореним прозором, буди га из сна под изговором да му смета његово хркање, не да му ципеле за пут у Сидкап. Тиме што следује правила фатума, Естон се и сам на неки начин учи да саучествује у његовом кружењу: истовремено нежним и мучитељским поступцима према Дејвису, он преузима архетипску улогу мајке која је својом двојаком природом антипод строгој једносмерности Миковог очинства, које Естон непокорно префуткује, као

да је прозрео подмитљиво значење Микове „бриге“ за њега. Естону, речено Ничеовом терминологијом, фали „истина, његова истина“, јер сувише добро зна да му злослутна матријархална конотативност само утире пут ка патријархалној псеудо-иницијацији из чије отуђене „нормалности“ више нема повратка. Зато је његова потчињеност раслабљујућој сфери несвесног безвољна и баш зато, макар још минимално, слободна за потајну анамнезу активног доба. Лутање беспућем ирационалног, од тренутка кад Мик љутито разбија Буду, симбол неактивности, једва приметно уступа место солидној симболизацији. Естон деконструише актуелност – његова будућност више није у непромишљивом *metaphysis*-у. Ако не промисли будућност сада, неће никада.

У драми *Повраћак*, фигура која уобличава фатум је Макс, глава породице, који је такође заменио мајчинску улогу на физичком али и симболичком плану, с обзиром да под његовим окриљем ирационалности и монистичке незрелости живи типично, чак комично андроцентрична дружина: двојица синова, Лени, макро, и Џо, боксер, заједно са својим оцем, касапином. Једино се Максов брат Сем, бави занимањем које не подсећа на стереотип мушкости: он је возач таксија и уз то неразјашњеног односа према/искуства са женама; дозвољено је чак спекулисати и да је хомосексуалац. У сваком случају, Сем је вечито ућуткивани Тиресија *Повраћка*, једина преостала реминисценција женствене нежности коју самодовољни мушки трио жели да заборави, истовремено преферирајући циклични пинтерескни аспект матријархата који гуши и обезличује. У феномену породице, као и у феномену собе, архетипи су замењени стереотипима; „нешто од концизности делфијског пророчишта“ на које Барт чезне да укаже и поред мноштва подзначења, мушком триу је сувише удаљено иако постоји као трансцендентно божанство. Оно би својом архиреференцијалношћу можда и могло бити од насушне користи, али припада недобродошлој прошлости, или тачније, прошлости која је једино света у смислу да се не меша у афере садашњости. Као таква, референцијалност је од стране модерног идеолошког циркуса одраза увек изнова изиграна: *Pater Noster* „људске, одвећ људске“ породице *Повраћка*, Макс, истовремено је и нетолерантни инквизитор који потискује и уништава све што је ново и страно, а суштински духовно. И даље је „цео свет представа“, и мушкарци и жене су још „само глумци“, али немају више „своје изласке“ ни „своје доласке“: титула је заменила људскост у амбицији да траје вечно јер без људске интима коју би титула хтела безуспешно да имитира, она не би могла опстати, њена симулативна и сувишна природа би се одвећ лако препознала. А маска, потом, дозвољава Максу играње улоге нежног оца пред Тедијем кога шаље у Америку на стручно усавршавање и улоге неумољивог патријарха позитивизма пред Џоом и Ленијем. Јавност је фарса: на њој се само површински инсистира, и док власт жели од поданика да објаве своје тајне на, речима Дејана Ајдачића, псеудо-метафизици трга¹² (Ајдачић, Д. *Тајно и јавно у шпојграфији словенских анишуйшпија*), најефикасније урезивање

наредби врши се у подсвести, у пинтересно агорафобичним простори-ма. Зато је Макс *l'eminence grise* драме чији су конституенти његови сино-ви; влада не као јавна и брутална сила, већ као имплицитна и метафорич-на. Да би (филозофску, Тедијеву) претпоставку одговорности претворио у доктрину нужности (физичку, доктрину његовог дома), Макс мора да завлада политиком „једина извесност је сумња“, и отуд је *Поврашаќ* од све три драме можда најбоље осликао победу цикличности феномена собе над јаловим, инфантно симболичним, а суштински конотатив-ним покушајима укућана да пронађу свој идентитет у неограничености екстраверсије.

Парадокс геронтократског режима лежи у томе да он опстаје тиме што младе снаге прехрањују његову идеологију бринући о његовој наводној рањивости и угрожености: остарели владар своју светачку ауру дугује вапају угрожене врсте. „Привидна парадоксалност овог претварања моћне фигуре у физички немоћну у сагласности је са геронтолошком структуром власти у империјама пред сломом“¹³ (Ајдачић, Д. *Тајно и јавно у шпогографији словенских антиушпоија*). И заиста, Макс упада у замку сопствене систематизације и конотативности када пред крај драме остане без свог сексуалног првенства над Рут која се показала као тотем и сурогат Максове покојне супруге Џеси. Макс је заборавио да је, у свету нужности који је установио, маска вечита али је битак замењив; идеал матријарха реструктурира заједницу „синова“ (и Макс је, према Бахо-фену, само син у односу на женско божанство од ког латентно зависи) кроз Ленија и Џоа док Макса издају његови биолошки амблеми. Једино што му остаје му је демагогија геронтократе самртника, која ако и није имала утицаја на синове – патријархе у успону, ипак има утицај на Тедија који се враћа из Америке дирнут његовом претпостављеном немоћи док Лени и Џо терају шегу са њим. Теди је тек за толико слободан да се увиду субјекта-посматрача издвоји из безличног породичног колектива и са неприкривеним зазором изјави да се он једини, за разлику од оца и браће, не „врти у кругу“¹⁴ (Пинтер 1982:189), да не буде „објекат“¹⁵ (Пинтер 1982: 189). Он и јесте слободан, али у смислу трансценденталне одсечено-сти површинског аполонијског божанства које је немоћно да ишта про-мени у урушавајућој историчности његове фамилије. Теди је јавни аспект драме, чија је дужност да својим просперитетним и угледним животом чува на безбедном одстојању од паланачко-аполонијске власти мрачне матријархалне мотиве његове породице. Дубока урезаност квалитета ма-ске у Повратку иде силазном путањом од Тедија који је принуђен највише да се претвара, у патријархалној, нематичној средини, преко Макса који је дужан да посредује између Тедијеве фарсе и Ленијевог и Џоовог *id-a*, до Ленија и Џоа који су довољно маргинални да својој ирационалности пуге на вољу без претензија на морал и прихваћеност у друштву.

Феномен собе, као делатног наличја јавне идеологије, у *Поврашаќу* односи постепену победу над *pharmakon*-ом драме, Тедијем, тако што приказује његов пад са успешног референта своје судбине на безличног

конституента репресивне глобализаторске машине. Теди је поштован и хваљен у смислу да је његова судбина члана породице који живи угледним животом у иностранству предуслов сублимације појма жене. У оквиру Тедијевог дискурса, Рут, са којом живи у Америци, представља честиту супругу и мајку тројице синова; унутар Максвог домена, она се полако изобличава у примитивног матријарха-проститутку, због чега је потребно да Макс њену трансформацију отпочне типичним политичким парадоксом пребацивањем Тедију када га угледа заједно са женског особом и јадањем да „никада није довео курву под овај кров“¹⁶ (Пинтер 1982: 177). Следећи корак у демаскирању Рут јесте откриће да је она мајка тројице синова, дакле јасно отеловљење Џеси која је родила Максу тројицу синова. Најзад, Тедијев испраћај натраг у Америку обележен је епилогом Рутине псеудо-иницијације: постигнут је договор између Ленија и Макса да Рут доприноси новчаном издржавању породице тиме што ће се бавити проституцијом под Ленијевим покровитељством. Када пронађе своју жуђену референцијалност у сурогат-утопији, „земљи где се појединчеви снови остварују“, Теди, типично, само верује да је поступио слободно, док је заправо био у служби изналазача нових колективних референци.

Пинтерова катастрофа је у облику закулисног потреса који својим пореклом претендује на медитативну паузу и ћутњу, а својим циљем на паланачко прихватање фасаде за истину, макар и смешну. Комичан у својим инфантно беспомоћним радњама, Пинтеров „мртви клоун иза катастрофе“ представља неделовање као једино смислено деловање, док су, у чијем несагледивом оквиру парадокс може само да учврсти комични карактер. Било да смо сведоци Стенлијевог непознатог пада у циклични паразитизам, било да нас погађа Естонова ношеност „нормативним“ матријархалним фатумом, било да потајно критикујемо Тедија за стерилно служење политичким сврхама његове породице, сви трагични протагонисти су само играчке фатума које робују његовим намерама убеђене да поступају према својим. Истина иза огледала је, према учењу Пинтерових иницијатора – Голдберга, Меккена, Мика, и Макса – већ учинила своје тиме што је сваком човеку дала јединствени, референцијални одраз, маску у чије име је дужан да осуди своје биће на распадање унутар њене статичности. Истина, као јефтина рекламократска јавност, потребна је колико да нас хипнотише својом наметљивом непосредношћу и политички аргументованом цикличношћу; не више саучесник бивства већ објекат делања, и истина је само пион у рукама неког ко је прилагођава својим, друштву можда и бледо јасним али тупом комедијом анти-мита камуфлираним амбицијама. Пинтерове драме претендују на успињање позитивистичког човека изнад античког трагичара, јер нити ликове нити читаоце драма више интересује оно што је Миљковић назвао „слутњом очигледног“; све промене су већ познате и легитимисане, што нас додатно уверава у њихову прогресивну природу. Мото такве трагедије без хероја био би: „Опростите Декарту његовог Бога“.

Литература

- Ајдачић, Д. *Тајно и јавно у шпоографији словенских антиушоиција*, http://www.rastko/knjizevnost/nauka_knjiz/dajdacic_tajno.html
- Barthes, R. *The Death of the Author*, <http://www.rlwclarke.net/sources/LITS3304/2011-2012/10ABarthes,TheDeathofrtheAuthor.pdf>
- Бахофен 1990: Ј.Ј. Бахофен, Матријархат, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Baudrillard, J., *Simulacra and Simulations* <http://www.erc.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/simulacra-and-simulations/>, 19.04.2012
- Бодријар 2012: Ж. Бодријар, Карневал/ канибал, Нови Сад: Златна греда, 123/124, Нови Сад
- Зуровац 1997: М.Зуровац, Дјетињство и зрелост умјетности, Београд: Плато
- Зуровац 2005: М.Зуровац, Три лица лепоте, Београд: Службени гласник
- Carel, X.X. *Moral and Epistemic Ambiguity in „Oedipus Rex“*, <http://www.janushead.org/9-1/Carel.pdf>
- Laskewicz, Z, *The roles of Goldberg and McCann in Pinter's play „The Birthday Party“*, http://www.nachtschimmen.ey/_pdf/8901_BIR.pdf
- McManus, B. *Aristotle's Theory of Tragedy*, November, 1999, <http://www2.cnr.edu/home/bmcmanus/poetics.html>.
- Настић, Р. Драма у доба ироније, Октоих, Подгорица, 1998
- Richards, R., <http://rebekearichards.suite101.com/the-role-of-language-in-sophocles-oedipus-rex-a194373>, 19. 04.2012
- Rehm, R. 2009: R. Rehm, *Pinter and Politics*, Крагујевац, Наслеђе, 12, Крагујевац
- Павловић, Т. Павловић 2009: Т. Павловић, *Пиншеров шпоишки шешар*, Крагујевац: Наслеђе, 12, Крагујевац, 85-105
- Pinter H. *Art, Truth, and Politics*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html, 18. 04.2012
- Пинтер 1982: Х. Пинтер, *Пеи драма*, Београд, Нолит, 189
- Siegel, J. *The Sphinx and Oedipus Rex*, <http://people.hsc.edu/drjclassics/texts/Oedipus/sphinx.shtm>,
- Софокле 1960: Софокле, Краљ Едип/ Антигона, Загреб: Школска књига
- Срејовић 1987: Д.Срејовић, Речник грчке и римске митологије, Београд: Нолит
- Hirsch E. *Farewell, Christopher Hitchens*, http://www.huffingtonpost.com/emile-hirsch/christopher-hitchens-books_6_1154389.html
- Шошкић 2012: Шошкић, Р. Зборник радова са III научног скупа младих филолога Србије одржаног 12. марта 2011 године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у: М. Ковачевић (ред.) *Савремена проучавања језика и књижевности*, књ. II, *Моћ и шоршур у Пиншеровим драмама „Лифи за кухињу“, „Рођендан“ и „Насшојник“*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет

Nikola Djuran

THE DEAD CLOWNS AFTER THE CATASTROPHE

Summary

This work is concerned with the ideology of pre-determinism and uselessness of an individual's will to shape his/her fate within the works by Harold Pinter, specifically focusing on three of his dramas: *The Birthday Party*, *The Caretaker*, and *The Homecoming*. Comparing the pinteresque pseudo-heroes with the authentic tragic heroes of Greek drama, the readers notice the decrease of the tragic protagonist's willingness to give his own catastrophe a meaning and private purpose. Likewise, the hero's alleged catharsis is but a decorated propaganda of giving away his identity to the government which, in turn, will shelter him within the typically pinteresque, stagnant hierarchy. The apex of Pinter's heroes' madness, still, is their non-resistant acknowledgment that what their superiors burden them with is their just fate.

Key words: Pinter, necessity, responsibility, anti-myth, paradox, freedom, catharsis, catastrophe, *fatum*

*Примљен фебруара 2012.
Прихваћен за штампу маја 2012.*