

Sofija Skuban, Petar Ćurčić*

Filozofski Fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
Institut za evropske studije
Beograd

UDK: 821.111-2.09 Pinter H.

TOTALITARIZAM U RANIM DRAMAMA HAROLDA PINTERA: KNJIŽEVNI I DRUŠTVENOTEORIJSKI ASPEKTI

Harold Pinter is well-known for his interest in politics, which, although best reflected in his late works, can be seen throughout his entire opus. Thus, this paper will deal with the issue of totalitarianism in the author's first three plays – *The Room*, *The Birthday Party*, and *The Dumb Waiter*, both when it comes to its literary aspects and its relation to contemporary social theory. The analysis of the relationships between characters, the situations, and the dramatic techniques shows that in his early plays Pinter, using mostly linguistic means, presents the problem of totalitarianism in general and abstract terms, which represents a starting point for its further development, concretization and explicitation in the author's later works. Besides that, Pinter's view of totalitarianism as a unique political, as well as intellectual phenomenon of the 20th century, exemplifies the issue of the complex relationship between literature and social theory. Although the notion dates back to the pre-World War II era, the term totalitarianism emerged in social theory only after 1945. Contrary to some social theorists, Pinter presents totalitarianism as being devoid of any ethnical, racial, or religious dimension, connecting its emergence to the state of lawlessness and singling out moral relativism and arbitrary use of violence as its main characteristics.

Keywords: Harold Pinter, totalitarianism, drama, social theory, politics

UVOD

Opus britanskog književnika i laureata Nobelove nagrade Harolda Pintera snažno je obojen njegovim političkim stavovima. Književni istoričari i teoretičari pokušavali su da Pinterovu usredsređenost na upotrebu i zloupotrebu nasilja razumeju u svetlu njegovog odrastanja, s obzirom na to da je tokom detinjstva pisac bio svedok uspona totalitarnih pokreta u Evropi, suočavajući se i sa sistemskim antisemitizmom i negativnim resantimanom prema migrantima u

* sofija.skuban@uns.ac.rs

rodnoj Britaniji (Golick 1981; Esslin 1976: 32-33; Esslin 1977; Prentice 2000, Mskhaladze 2017: 390; Bakhshizadeh & Gandhi 2010: 111). Zbog karaktera njegovih poznih drama, mnogi kritičari su skloni da celokupnom Pinterovom stvaralaštvu daju snažan politički predznak. Međutim, prve drame Harolda Pintera nastale tokom pedesetih godina XX veka nemaju politički naboj, te ih pojedini autori smatraju apolitičnim (Esslin 1976: 32-33; Mskhaladze 2017: 390-391; Billington 1996). Štaviše, prvi period piščevog stvaralaštva obeležen je eksperimentisanjem konvencijama teatra apsurdna i kreirenjem karakteristične pinterovske atmosfere koja čini njegove drame tipičnim predstavnicima onoga što će kritičar Irving Vardl nazvati komedijama pretnje (Esslin 1976: 51).

Premda se, dakle, prve tri drame Harolda Pintera, *Rodendan*, *Soba* i *Bez pogovora*, najčešće posmatraju upravo kao komedije pretnje ili drame apsurdna, sam Pinter u poznoj fazi svoje karijere izjavljuje kako se i one mogu tumačiti kao političke. Ipak, zbog nedefinisanosti političkih elemenata u ovim trima dramama postoje mnogobrojna nagađanja oko njihovog značenja: dok pojedini istraživači u njima vide interesovanje pisca za odnos agresora i žrtve u kontekstu stradanja Jevreja u Drugom svetskom ratu, drugi, pak, smatraju da se u pomenutim delima Pinterovo interesovanje za nasilje javilo kao potreba za kritikom svih političkih sistema (uključujući i one demokratske) koji negiraju individualnost kao vrhunski princip slobode (Abdullah 2012: 117, 119, 123-126, 138; Mukhopadhyay 2013: 238-240). Za treću grupu istraživača Pinterova politizacija egzistencijalizma pomešana sa izopačenošću, anksioznošću i materijalnom nesigurnošću njegovih junaka duboko je povezana sa Hajdegerovim konceptom *unheimlichkeit*-a tj. činjenice da je život jedna egzistencijalistička nesigurnost (Mukhopadhyay 2013: 240; Moi 2006: 33-34; Esslin 1976: 35).

U vezi sa tim, rad će, kao prvo, pokušati da dâ doprinos proučavanju Pinterove književnosti smeštanjem u kontekst teorija totalitarizma koje su bile veoma aktuelne tokom pedesetih godina sa željom da se prouči širi istorijski i idejni kontekst, te da se pronađu veze između duha vremena i Pinterove književnosti. Sa druge strane, cilj rada je, na osnovu analize elemenata prvih triju Pinterovih drama, utvrditi u kojoj se meri one zaista mogu smatrati političkim i na koji način u njima pisac izražava svoj stav prema totalitarizmu, kao i ukazati na implikacije koje ima njihovo iščitavanje iz ove perspektive kada je u pitanju celokupno poimanje Pinterove poetike.

POJAM TOTALITARIZMA I TOTALITARNE ORGANIZACIJE KAO IZVOR
MOĆI U PINTEROVIM DRAMAMA

Kako bi objasnili nove forme vladanja u međuratnom Sovjetskom Savezu, nacističkoj Nemačkoj i fašističkoj Italiji, zapadni mislioci počeli su tokom tridesetih godina prošlog veka da upotrebljavaju termin totalitarizam. Posle Drugog svetskog rata, ovaj pojam sve više biva korišćen kao antiteza liberalnim demokratijama i kapitalističkim društvima (Borkenau 1938; Popper 1998; Benda 1997). Nagli uspon SSSR-a nakon 1945. godine probudio je među intelektualcima ne samo strahove od „crvene opasnosti”, već je pokolebao i njihovu veru u moć institucija zapadnih društava (McCune 1958: 369-371). Ipak, tek je knjiga *Izvori totalitarizma* Hane Arent, čija je pojava početkom pedesetih godina izazvala pravu polemiku među istraživačima otvorivši novo polje u nauci, ne samo jasno definisala odnose moći unutar totalitarnih režima, proučavajući uz to i uticaj antisemitizma, nacionalizma i imperijalizma, već je i dala vredan doprinos razumevanju istorijske geneze ovog fenomena.

Glavna karakteristika totalitarnih režima, u odnosu na nekadašnje oblike vlasti, počiva u njihovoj težnji ka nametanju potpune dominacije. Rušenjem klasične liberalne podele vlasti, apsolutnom kontrolom bezbednosnog i birokratskog aparata, kao i uspostavljanjem neporecivog autoriteta partije, stvaraju se osnove za nastanak totalitarne države. Društvo prolazi kroz ogromnu transformaciju razbijanjem nekadašnjih društvenih struktura, a atomizacijom pojedinca i nasiljem nad neposlušnima razbija se svaki otpor (Arendt 1953: 303-306; Brzezinski 1956: 751-754).

Obrisi ovakvih režima – bilo na nivou države ili pojedinih organizacija – kao i njihova kritika, i te kako su prisutni u Pinterovim ranim dramama, bez obzira na njihovu navodnu apolitičnost. Naime, jedna od centralnih tema koja se provlači kroz Pinterovo stvaralaštvo jeste problem uspostavljanja moći; njegove drame mogu se smatrati „varijacijama na teme dominacije, kontrole, eksploatacije, potčinjavanja i viktimizacije“, pa čak i „modelima struktura moći“ (Innes 1992: 281). U dramama *Rođendan* i *Bez pogovora* kao jedan od učesnika u ovim igrama moći javljaju se i izvesne organizacije, što otvara mogućnost ka političkoj interpretaciji ovih drama, budući da postoje naznake da su one po svojoj prirodi totalitarne (Taylor-Batty 2014; Lamont 1993: 38). U *Rođendanu* svedočimo upadu dvojice zagonetnih muškaraca, Goldberga i Mekena, predstavnika izvesne organizacije, u navodni pansion sa ciljem surovog ispitivanja (i, naposljetku, odvođenja) navodnog gosta tog pansiona i protagoniste drame, Stenlija. Iako

postoje nagađanja da je organizacija koja stoji iza Goldberga i Mekena IRA (Irska republikanska armija) ili Gestapo (Moi 35), ona se može posmatrati, uzimajući u obzir Pinterovo karakteristično odbijanje da razreši misteriju koja okružuje identitet i motivaciju većine njegovih junaka, i kao simbol bilo koje totalitarne organizacije (Visser 1996: 340; Silverstein 1991: 424) čiji je cilj da odmetnutog pojedinca ponovo načini delom date organizacije, mejnstrima (Visser 1996: 332) ili poslušnikom određene ideologije. Štaviše, Stenli se može gotovo smatrati političkim disidentom, zbog čega biva uhapšen od strane misterioznog dvojca i odveden u politički zatvor, iako biva optužen za dela koja nije počinio (Visser 1996: 331), što govori o totalitarnom karakteru date organizacije. Neimenovana organizacija prisutna je i u drami *Bez pogovora* u kojoj dvojica profesionalnih ubica, Ben i Gas, provode vreme u hotelskoj sobi čekajući, u godooovskom maniru, dolazak žrtve i naređenja organizacije za koju rade. Totalitarna priroda ove organizacije leži u njenoj netrpeljivosti prema preispitivanju odluka, postavljanju pitanja ili različitosti u razmišljanju, što se vidi po načinu na koji svaki Gasov pokušaj da shvati smisao dobijenog zadatka i svaka sumnja u etičnost postupaka organizacije smesta bivaju ugušeni. Drama *Soba* jedina je od prve tri Pinterove drame u kojoj nema naznaka postojanja totalitarne organizacije ili političkog tela. Međutim, i ovde je prava priroda likova koji upadaju u sobu narušavajući njenu (prividnu) harmoniju i stremeći ka potčinjavanju pojedinca više nego upitna, a tema odnosa pojedinca i društva i problem uspostavljanja moći zauzimaju centralno mesto u drami.

Bez obzira na totalitarni karakter organizacija u Pinterovim ranim dramama, evidentno je da ne postoji nikakav predznak koji bi nagoveštavao da su one partijskog ili nekog drugog karaktera. Pored toga, ove organizacije ni na jedan način ne predstavljaju strukture koje zastupaju određenu ideologiju; ispred njih nije postavljen nikakav ideološki predznak, niti su povezane sa bilo kakvim konkretnim programom. Štaviše, izvor totalitarne vlasti u Pinterovim ranim dramama je nepoznat, što je u skladu sa piščevom poetikom, pogotovo kada je u pitanju rana faza njegove bogate karijere. Junaci drame *Rodendan* ne znaju ko su Goldberg i Meken i koju organizaciju predstavljaju, kao što je i lik Rajlija obavijen velom misterije u drami *Soba*. U drami *Bez pogovora*, takođe, nije jasno ko izdaje naređenja kroz zastrašujući kuhinjski lift koji se, ukoliko posmatramo dramu iz fukoovske perspektive, može tumačiti i kao svojevrсни panoptikon koji omogućava totalitarnim strukturama da nadziru pojedinca i kontrolišu njegovo ponašanje (Rufford 2009: 93). Dakle, pored toga što nedefinisanost izvora moći doprinosi efektu zastrašivanja junaka i čini atmosferu drama *pinterovski*

misterioznom, odbijanje pisca da pobliže odredi strukture koje vrše vlast može se tumačiti i kao želja za relativizovanjem struktura moći ili univerzalizacijom figura agresora i žrtve u totalitarnim režimima.

Odnos režima prema manjinama takođe je važan aspekt u razumevanju istorije totalitarizma budući da su brojne zajednice (naročito jevrejska) bile ne samo izolovane već i proganjane i uništavane (Arent 1998; Bell 2012: 803; Bernstein 2008: 68-74; Aschheim 1997: 119-123). Pinter, međutim, odbija da pripadnost manjinskoj zajednici predstavi kao ključni element u vršenju nasilja. Uzimajući u obzir jevrejsko poreklo Goldberga (a po nekim tumačenjima i Stenlija (Golick 1981: 23-24)), kao i to da je jedan od glavnih likova u drami *Soba* slepi crnac irskog imena (Rajli) koji je takođe predstavljen kao agresor, može se zaključiti da Pinter relativizuje odnose moći, pokazujući da svako, bio marginalizovan na osnovu bilo kog kriterijuma ili predstavljao deo mejnstrima, ima mogućnost da zloupotrebi moć. Čini se da je Pinter ovakvoj relativizaciji sklon pre svega zbog želje da univerzalizuje žrtvu u opresivnim režimima lišavajući je na taj način bilo kakvog etničkog, verskog ili rasnog predznaka (Taylor-Batty 2014: 29)

UPRAVNI APARAT I NASILJE KAO SREDSTVO POTČINJAVANJA

Suprotno shvatanjima Maksa Vebera o birokratizaciji kao izrazu racionalizacije, teoretičari su skloni da odbace racionalni potencijal upravnog aparata totalitarnih režima. Naime, racionalnost se u takvim državama gubi zbog činjenice da harizmatična moć partije i lidera sprečava uvođenje principa predvidivosti, logičnosti i smislenosti u izboru kadrova. Stoga, jedini kriterijum u selekciji činovništva jeste bespogovorna odanost sistemu (Brzezinski 1956: 757-763; Constat 1958: 400-409; Cassinelli 1960: 69-95; Bendix 1959: 619-622; Schwartz 1960: 18-20).

Na osnovu Pinterovih ranih drama teško je uočiti (i)racionalni potencijal birokratije. Ipak, uprkos svesnom odbijanju da pruži dodatne podatke o svojim likovima, zbog čega je gotovo nemoguće razaznati o kakvim se činovnicima radi, jasno je da je sprovođenje nasilja bitan deo njihove delatnosti. Pored toga, iako se ne može sa sigurnošću tvrditi da li su strukture koje sprovode nasilje državne ili paradržavne tvorevine, nivo njihove birokratske strukturiranosti (organizacija u drami *Bez pogovora*, na primer, poštuje jasnu hijerarhiju, novajlije su podvrgnute opširnim testiranjima, radnici imaju godišnje odmore, slave se državni praznici, itd.) upućuje na to da su u pitanju zvanične organizacije, a ne ilegalne ili

kriminalne (Rufford 2009: 101). Iz ovoga se može zaključiti da je Pinter, uprkos odbijanju da ispred zloupotrebe moći postavi ikakav ideološki predznak, zainteresovan upravo za načine na koje državne organizacije i zvanični organi zloupotrebljavaju moć. Po ovome je Pinter blizak Kafki, s obzirom na to da i nemački književnik ističe da su najsureviji oblici zloupotrebe moći zvanične, a ne kriminalne prirode (Rufford 2009: 101), što pokazuje da ovu dvojicu pisaca povezuje više od interesovanja za filozofiju egzistencijalizma i poetiku apsurda.

Sredstvo koje gorepomenute strukture u Pinterovim dramama najčešće koriste u svrhu torture, potčinjavanja i uspostavljanja moći jeste jezik, tj. verbalno nasilje. Međutim, ono što je bitno napomenuti kada su rane drame u pitanju jeste da nije sam semantički sadržaj iskaza taj koji služi za uspostavljanje moći, naprotiv. Naime, u čuvenoj sceni isleđivanja u *Rodendanu*, Goldberg i Meken postavljaju Stenliju niz pitanja čiji besmisao gradativno raste, dostižući vrhunac u pitanjima poput „da li je broj 846 moguć ili neophodan“ ili „zašto je kokoška prešla ulicu“ (Pinter 1996: 44-45). Jednako besmisleno zvuče i porudžbine za jela („ormita makarunada“, „stabljike bambusa, vodeni kesten i piletina“, itd. (Pinter 1996: 136-8)) koje Ben i Gas, iako evidentno nisu kuvari niti prostorija u kojoj borave i dalje predstavlja funkcionalnu kuhinju, dobijaju od misterioznog izvora preko kuhinjskog lifta po kome je drama i dobila naziv (eng. *Dumb Waiter*). Nedostatak semantičkog značenja ovih iskaza najčešće se tumači u ključu drame apsurdna, bivajući smatran pokazateljem ispraznosti komunikacije među protagonistima i njihove egzistencijalne izgubljenosti. Međutim, ukoliko posmatramo drame kroz političku prizmu, sadržina iskaza postaje gotovo irelevantna; ono što je relevantno jeste njihova svrha – zastrašivanje pojedinca u cilju potpunog potčinjavanja i slamanja (Visser 1996: 331). U tom slučaju, ne može se bez rezerve govoriti o nedostatku komunikacije ili neuspeljoj komunikaciji, s obzirom na to da ovi iskazi i te kako ispunjavaju svoju svrhu, dovodeći do potpunog sloma pojedinaca (Visser 1996: 333), ne samo uprkos nedostatku semantičkog značenja, već upravo zahvaljujući njemu. Sličan efekat uspostavljanja moći imaju i Pinterove čuvene pauze, toliko specifične da ih kritičari čak dele na podvrste i da predstavljaju deo utvrđene terminologije (eng. *Pinter pause* i *Pinter silence*). Međutim, potrebno je naglasiti da iako verbalno nasilje čini važan aspekt u sve tri drame, nedorečenost autora po pitanju ideoloških pretpostavki nasilnika, toliko bitnih teoretičarima, i ovde je očigledna, budući da u činovima isleđivanja i iznurivanja žrtve dominira klasični policijski pristup uz elemente apsurdnosti, dok se ideološka pravovernost gotovo ne pominje.

PRAVNI ASPEKT: ZAKON I BEZAKONJE

Pravni legitimitet totalitarnih režima ne počiva na vladavini prava, već na teleološkoj viziji vremena po kome se na kraju istorije nalaze upravo partije koje vode društvo u budućnost. Prednost u društvenom disciplinovanju nema poštovanje zakona, već teror koji je, uz dogmatski shvaćenu ideologiju, vrlo važno sredstvo u kontroli pojedinaca (Arendt 1953: 310; Arendt 1956: 403-413). U Pinterovim ranim dramama nepoštovanju zakona doprinosi neodređenost poprišta uspostavljanja moći. Sve tri drame lišene su konkretnih prostorno-vremenskih odrednica, a njihove radnje odvijaju se u nedefinisanim prostorima. Dok je u *Rodendanu* reč o pansionu za koji se ne zna da li je uopšte pansion, u *Sobi* je u pitanju stambeni objekat čiji su vlasništvo i struktura nepoznati i samim njegovim stanarima. U drami *Bez pogovora* radnja se, pak, odvija u nekadašnjoj restoranskoj kuhinji koja nije više funkcionalna, ali nije ni potpuno neupotrebljiva (Rufford 2009: 99). Ovakvi nejasno definisani prostori, gotovo *sive zone*, predstavljaju plodno tlo za vladavinu bezakonja i zloupotrebu moći na bilo kom nivou; kako tvrdi Rufford, „zona neodlučnosti ... omogućava uspostavljanje vanredne, proizvoljne i na odlukama zasnovane moći“ (Rufford 2009: 99). Plodno tlo za zloupotrebu moći predstavlja i atmosfera haosa i nereda koja takođe karakteriše ove drame i koja se, stoga, premda često tumačena kao pokazatelj apsurdističke prirode Pinterovih drama, može posmatrati i kao još jedan činilac u razvoju piščevih političkih stavova, upravo zbog toga što će, prema tvrdnjama Rufford, Pinter ovu „arhitekturu nereda direktno povezati sa slučajevima državne torture i represije u kasnijim delima“ (Rufford 2009: 94).

ODNOS POJEDINCA I SISTEMA

Rušenje distinkcije između javnog i privatnog uticalo je na to da se totalitarna država počela mešati i u privatne stvari i psihički život pojedinaca. Politička izolacija, kao i osećaj usamljenosti, bitne su poluge u nasilju nad građanima. Iz ugla psihoanalize, takvim merama se ruši odnos ega i superega, čime se remeti ne samo osećaj blagostanja čoveka, već se prelazi i u stanje večite anksioznosti i samomržnje (Arendt 1953: 306-315, 321-326; Bettelheim 1952: 89-96).

Premda se ne mogu prepoznati uzroci, iz Pinterovih drama jasno se vidi da nasilnici pribegavaju izolaciji i atomizaciji pojedinca razvijajući kod žrtvi osećaj usamljenosti. U svim trima prvim Pinterovim dramama prisutan je lik

pobunjenika, odnosno pojedinca koji se bori protiv sistema – ili, u najmanju ruku, preispituje odnose moći – i koji na kraju ili ostaje sam ili biva potpuno uništen, iz čega se vidi Pinterova zainteresovanost za temu složenog odnosa pojedinca i društva (Taylor-Batty 2014: 161). Tako se u *Sobi* Rouz suočava sa nizom nejasnih pretnji i naizgled neosnovanih pokušaja upada na teritoriju, prvo od strane misterioznog bračnog para, a zatim još misterioznijeg slepog crnca koji, navodno, obitava u podrumu zgrade i na nejasan način je povezan sa protagonistkinjom. Na ovaj način Pinter prikazuje nemogućnost protagonistkinje „da se odvoji od ili da razbije autoritarni kulturni ili politički poredak“ (Silverstein 1991: 427). Preispitujući odnose moći u zgradi i svesrdno (iako uzaludno) braneći sopstveni prostor i prividnu harmoniju koju život u njemu pruža, Rouz se ističe kao lik pobunjenika koji, naposljetku, mora biti kažnjen. Kažnjen biva i Stenli u drami *Rodendan*: premda njegovi navodno počinjeni prestupi ostaju nejasni do samog kraja, njegovo odbijanje da se povinuje autoritetu postaje evidentno tokom čuvene scene isleđivanja.

Ipak, uprkos suptilnosti pobune uslovljenoj sopstvenom integrisanošću u totalitarnu organizaciju, Gas iz drame *Bez pogovora* predstavlja možda i najupečatljiviji lik pobunjenika u Pinterovim ranim dramama. Osim odbijanja da slepo izvrši naređenja, Gas preispituje odnose moći i u situacijama koje se ne odnose direktno na njega i koje nisu vezane za misterioznu organizaciju čiji je poslušnik. Na primer, čuvši novinsku anegdodu o starcu koji je želeo da pređe ulicu zbog čega se sklopčao pod nadolazeći kamion, Gas odgovara pitanjem „Ko ga je savetovao da uradi tako nešto?“ (Pinter 1996: 114), iz čega se vidi da Pinterov junak pretpostavlja postojanje izvesne nevidjive, nejasne sile ili čak konkretne organizacije koja predstavlja izvor moći, utičući iz senke na postupke *malog* čoveka koji ne predstavlja ništa drugo do komične bergsonovske *lutke na koncu*. Ukoliko zanemarimo apsurd ove anegdote, evidentno je ne samo da Gas preispituje novinske fakte, već i da se stavlja na stranu potčinjenih, ugnjetavanih, na stranu pojedinca u odnosu na sistem, slično kao što se Rouz, na neki način, stavlja na stranu slepog crnca Rajlija (Coppa 2009: 50). Upravo zbog toga, kako tvrdi Kopa, što postavlja previše pitanja i u igri moći zauzima pogrešnu stranu, Gas se na kraju drame nađe na *pogrešnoj* strani Benovog pištolja, odnosno mora biti ućutkan (Coppa 2009: 48).

Na kraju, potrebno je osvrnuti se i na etičku stranu totalitarnih režima. Kompleksno pitanje o moralnim osnovama demokratskih i totalitarnih društava pokušali su da razreše filozofi i politikolozi. Iako britanski sociolog Moris

Ginsberg smatra da je moralni relativizam podjednako prisutan u oba oblika vladavine, okretanje totalitarnih režima ka naciji, odnosno radničkoj klasi, uticalo je na potpuno poništavanje univerzalnog morala i ljudskih prava (Ginsberg 1951: 1-10). U vezi sa tim, deluje da je potpuna proizvoljnost ključni element moralnog relativizma nasilnika u Pinterovim dramama. Nepostojanje ikakvog rasnog, verskog, etničkog ili bilo kog drugog kriterijuma za izopštavanje pojedinca ostavlja dojam da se kod Pinterovih antagonista radi o potpuno arbitrarnom nasilju.

ZAKLJUČAK

Okolnosti Pinterovog odrastanja, kao i teorije totalitarizma koje su se razvijale u vreme kada je započinjao svoju karijeru, nesumnjivo su oblikovale piščev pogled na svet koji se može uočiti i u njegovim najranijim dramama. Uzimajući u obzir sve što je u ovom radu predstavljeno, može se zaključiti da se Pinterove prve tri drame ne mogu svesti na čisti beketovski apsurdizam (Rufford 2009: 90), već da imaju i određenu socijalnu dimenziju, koliko god ona bila nejasno definisana i koliko god se one razlikovale od za to vreme tipičnih socijalnih drama koje su se bavile, pre svega, problemima radničke klase (eng. *kitchen sink drama*). Pored toga, drame *Rodendan*, *Soba* i *Bez pogovora* mogu se posmatrati i kao političke drame, pa makar bilo reč i o „politici sa malim 'p', politici struktura moći ... a ne Politici sa velikim 'p' koja se bavi specifičnim problemima i partijama“ (Coppa 2009: 49), s obzirom na to se sve tri drame bave pokušajima pojedinca da se izbori sa ugnjetavanjem od strane društva i sistema i da ukazuju na činjenicu da strukture koje imaju moć u svojim rukama ugrožavaju i ograničavaju pojedince. Štaviše, sam autor osvrće se na svoje rane drame (doduše u fazi karijere u kojoj njegov politički aktivizam dostiže vrhunac) definišući ih kao „kritički pogled na autoritarne stavove“ i to „ne samo kada je u pitanju moć u okviru države, već i u okviru porodice, religijska moć, moć koja se koristi u svrhu podriivanja, pa i uništavanja pojedinca ili glasa koji se usuđuje da postavi pitanje“ (Ford 1988).

Svaka od prve tri drame završava se uništavanjem pojedinca – i Rouz i Stenli i Gas bivaju na neki način uništeni, čime Pinter ukazuje na nemoć pojedinca koji se hvata u koštac sa totalitarnom silom, pa možda čak i na uzaludnost otpora. Gledano kroz tu prizmu, pinterovske preteće sile koje se nadvijaju nad junacima drama i koje predstavljaju najkarakterističnije obeležje piščevih čuvenih komedija pretnje nisu isključivo oličenje egzistencijalnog straha, nisu „filozofske

apstrakcije“ (Esslin 1976: 35), već predstavljaju konkretne izvore moći u društvu koji će u kasnijim dramama biti još eksplicitnije prikazani. Strah Pinterovih junaka, dakle, nije izazvan nerazumljivošću života i univerzuma, već činjenicom da su junaci primorani da žive u određenim sociopolitičkim okolnostima, u određenom kulturnom poretku (Silverstein 1991).

Iz te perspektive, može se zaključiti, ukoliko se upoređuju rane i kasne Pinterove drame, da pisac ne menja temu svojih dela, već način na koji se njome bavi, menja stav (Innes 1992: 280) i fokus. Međutim, ono što je takođe bitno istaći jeste to da se u Pinterovim ranim dramama problem totalitarizma još uvek javlja na apstraktnom, opštem, gotovo univerzalnom nivou. Odbijajući da postavi ikakav ideološki predznak ispred organizacija koje se javljaju u dramama ili da ih poveže sa konkretnim političkim programom i odbacujući svaki etnički, verski, klasni, rasni ili bilo koji drugi kriterijum za izbor kako agresora, tako i žrtve, čini se da Pinter iskazuje svoj stav prema totalitarizmu na gotovo intuitivan način, kritikujući prirodu totalitarnih struktura i režima bez ikakve konkretizacije, dublje teorijske potkrepljenosti, bez povezivanja sa konkretnim političkim događajima ili partijama, pa čak i bez postavljanja prostorno-vremenskog okvira. Situacija će biti nešto drugačija u piščevim kasnim dramama, gde će ne samo fokus biti na političkim elementima, dok će, između ostalog, apsurd biti marginalizovan, već će se pisac pozivati, manje ili više eksplicitno, na konkretne događaje. U Pinterovim ranim dramama, s druge strane, sve je još uvek na nivou apstraktnog i opšteg.

LITERATURA

- Abdullah, I.S. (2012). Politics in the plays of Harold Pinter. *Alustath Journal for Human and Social Science*, 201, 113–144.
- Alhasan, G. (2017). Ethics, politics, and alterity in selected plays and other works by Harold Pinter (Nepublikovana doktorska disertacija). Lancaster University.
- Arendt, H. (1953). Ideology and terror: A novel form of government. *The Review of Politics*, 15(3), 303–327.
- Arendt, H. (1956). Authority in the twentieth century. *The Review of Politics*, 18(4), 403–417.
- Arent, H. (1998). Izvori totalitarizma. Beograd: Feministička izdavačka kuća 94.
- Aschheim, S. (1997). Nazism, culture and the origins of totalitarianism: Hannah Arendt and the discourse of evil. *New German Critique*, 70, 117–139.

- Bakhshizadeh Y. & Gandhi L. (2010). Critiquing power dynamics: A reading of Harold Pinter's *The Hothouse*. *College Sadhana – Journal for Bloomers of Research*, 3(1), 110–120.
- Bell, D. (2012). Hannah Arendt, the Jews, and the labor of superfluity. *PMLA*, 127(4), 800–808.
- Benda J. (1997). *Izdaja intelektualaca*. Zagreb: Politička kultura.
- Bendix, R. (1959). Industrialization, ideologies, and social structure. *American Sociological Review*, 24(5), 613–623.
- Bernstein, R. (2008). Are Arendt's reflections on evil still relevant? *The Review of Politics*, 70(1), 64–76.
- Bettelheim, B. (1952). Remarks on the psychological appeal of totalitarianism. *The American Journal of Economics and Sociology*, 12(1), 89–96.
- Billington, M. (1996). *The life and work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber Ltd.
- Borkenau, F. (1938). *The communist international*. London: Faber and Faber.
- Brzezinski, Z. (1956). Totalitarianism and rationality. *The American Political Science Review*, 50(3), 751–763.
- Cassinelli, C. (1960). Totalitarianism, ideology, and propaganda. *The Journal of Politics*, 22(1), 68–95.
- Constas, H. (1958). Max Weber's two conceptions of bureaucracy. *American Journal of Sociology*, 63(4), 400–409.
- Coppa, F. (2009). The sacred joke: comedy and politics in Pinter's early plays. In P. Raby (Ed.), *The Cambridge companion to Harold Pinter* (pp. 43–55). Cambridge: Cambridge University Press.
- Esslin, M. (1976). *Pinter: A study of his plays*. New York: W.W. Norton & Company.
- Ford, A. (1988). *Pinter, Plays & Politics*. BBC television interview.
- Ginsberg, M. (1951). Ethical relativity and political theory. *The British Journal of Sociology*, 2(1), 1–11.
- Golick P. (1981). Jewish influences in the plays of Harold Pinter (Nepublikovan master rad). Concordia University Montreal.
- Innes, C. (1992). *Modern British drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Isaacs, H. (1951). The blind alley of totalitarianism. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 276, 81–90.

- Lamont, R. C. (1993). Harold Pinter's *The Hothouse*: A parable of the holocaust. In K. H. Burkman, J. L. Kundert-Gibbs (Eds.) *Pinter at sixty* (pp. 37–48). Bloomington: Indiana University Press.
- Lohrey D. (2014). Postmodernism: surviving the apocalypse. *Caesura* 1, 3–14.
- McCune, E. (1958). Democracy, efficiency and the threat of totalitarianism. *The Western Political Quarterly*, 11(2), 369–371.
- Moi, R. (2006). The politics of Harold Pinter's plays. *Nordlit*, 10(1), 27–39.
- Mskhaladze D. (2017). Politics and Harold Pinter's plays. *International Journal of Arts & Sciences*, 9(4), 389–392.
- Mukhopadhyay A. (2013). Being born to democracy: Reading Harold Pinter's *The Birthday Party* as a radical critique of conventional democracy. *Research Journal of English Language and Literature*, 1(4), 237–241.
- Pinter, H. (1996). *Plays one: The Birthday Party; The Room; The Dumb Waiter; A Slight Ache; The Hothouse; A Night Out; The Black and White; The Examination*. London: Faber and Faber.
- Pollak, O. (1959). Untested assumptions and disregarded factors in manpower research. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 325, 38–44.
- Popper, K. (1998). *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji. Tom 2*. Sarajevo: Pravni centar Fond otvoreno društvo Bosne i Hercegovine.
- Potter, P. (1951). Liberal and totalitarian attitudes concerning international law and organization. *The American Journal of International Law*, 45(2), 327–329.
- Prentice, P. (2000). *The Pinter ethic: The erotic aesthetic*. New York: Garland Publishing.
- Rufford, J. (2009). “Disorder ... in a darkened room:” the juridico-political space of *The Dumb Waiter*. In M. Brewer (Ed.), *Harold Pinter's The Dumb Waiter* (pp. 89-110). Amsterdam – New York: Rodopi.
- Silverstein, M. (1991). *One for the Road, Mountain Language* and the impasse of politics. *Modern Drama*, 34(3), pp. 422–440.
- Schwartz, B. (1960). Totalitarian consolidation and the Chinese model. *The China Quarterly*, 1, 18–21.
- Stammler, H. (1958). Russia between Byzantium and Utopia. *The Russian Review*, 17 (2), 94–103.
- Taylor-Batty, M. (2014). *The theatre of Harold Pinter*. London: Bloomsbury.
- Visser, D. (1996). Communicating torture. The dramatic language of Harold Pinter. *Neophilologus*, 80, 327–340.