

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

ЈЕВРЕЈИ

Уређивачки одбор

- Мр Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
- Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
- Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија
- Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
- Др Зринка Блажевић, редовни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
- Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
- Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
- Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
- Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредник

- Др Драган Бошковић, редовни професор (одговорни уредник)
Др Часлав Николић, ванредни професор

Рецензенти

- Др Душан Иванић, редовни професор (Београд)
Др Александар Јерков, редовни професор (Београд)
Др Драган Бошковић, редовни професор (Крагујевац)
Др Катарина Мелић, редовни професор (Крагујевац)
Др Богуслав Зјелински, редовни професор (Познањ, Пољска)
Др Душан Маринковић, редовни професор (Загреб, Хрватска)
Др Роберт Ходел, редовни професор (Хамбург, Немачка)
Др Ала Татаренко, ванредни професор (Лавов, Украјина)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XV међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(30–31. X 2020)

Књига II/1

ЈЕВРЕЈИ

Уредници

Проф. др Драган Бошковић
Проф. др Часлав Николић

Крагујевац, 2021.

САДРЖАЈ

1.

Nevena M. ĐAKOVIĆ

JASENOVAC: OD HOLOKAUSTA DO ŽRTVENOG NARATIVA / 17

Vesna S. PERIĆ

FENIKS JE ŽENSKOG RODA: (NE)MOGUĆNOST
ISCELJENJA TRAUME IZREČENE SOTTO VOCE / 25

Сашиа Ж. РАДОВАНОВИЋ

ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ У НИЧЕОВОЈ ФИЛОЗОФИЈИ / 35

Suzana J. MARJANIĆ

CHARLES PATTERSON I JACQUES DERRIDA
О HOLOKAUSTU ŽIVOTINJA / 43

Sabina S. GIERGIEL

NA MARGINI ISTORIJE: ŽIVOTINJE I HOLOKAUST U ROMANU
AVETI IZ JEDNOG MALOG GRADA IVANA IVANJIJA / 53

Бранислав М. ЖИВАНОВИЋ

ОДЛИКЕ ЕСЕЈИСТИЧКОГ СТВАРАЛАШТВА
ВАЛТЕРА БЕНЈАМИНА / 63

Милица М. КАРИЋ

ШОА/ХОЛОКАУСТ: КЊИЖЕВНОКУЛТУРОЛОШКИ ОДГОВОР / 77

Нађаиша П. РАКИЋ

ПОСТКОЛОНИЈАЛНО ПРОМИШЉАЊЕ ЕВРОПСКОГ ХОЛОКАУСТА / 93

Александра П. СТЕВАНОВИЋ

ЈЕЗИК БЕЗ ИДОЛА: ОД ВОДИЧА ЗА ЗБУЊЕНЕ
ДО РЕЧНИКА ТЕХНОЛОГИЈЕ / 109

2.

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ

ИДЕНТИТЕТ САВРЕМЕНЕ ИЗРАЕЛСКЕ ПОЕЗИЈЕ
ИЗМЕЂУ НЕОПСАЛМОДИЧНОГ И ПРОФАНОГ,
ЦИОНИЗМА И АКУЛТУРАЦИЈЕ / 121

Владимир Б. ПЕРИЋ

ПАЛИМПСЕСТ ПРОГОНА: ПРЕВЛАДАВАЊЕ АНТИСЕМИТИЗМА
У РОМАНУ ОЛГЕ ТОКАРЧУК КЊИГЕ ЈАКОВЉЕВЕ / 137

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ

ТРАУМА НЕИЗРЕЦИВОГ И ОБЛИКОВАЊЕ ИДЕНТИТЕТА:
БЕСУДБИНСВО ИМПРЕА КЕРТЕСА / 147

Катјарина Н. ПАНТОВИЋ
„ВЕРОВАТНО ЈЕВРЕЈИН” – ПИТАЊЕ ЈЕВРЕЈСТВА ФРАНЦА КАФКЕ / 157

Милош М. ЈОВАНОВИЋ
ЛЕСИНГОВ НАТАН МУДРИ И НЕМАЧКА
ФИЛОЗОФИЈА ПРОСВЕТИТЕЉСТВА / 169

Светлана В. СТЕВАНОВИЋ
АНТИСЕМИТИЗАМ У ДЕЛУ ПИЈА БАРОХЕ / 177

Милица С. СТАНКОВИЋ
БУЂЕЊЕ УНУТАР СНА: КАБАЛИСТИЧКА ТРАДИЦИЈА
У ПРОЗИ ХОРХЕА ЛУИСА БОРХЕСА / 189

Данијела М. ЈАЊИЋ
РАЗУМ И СТВАРНОСТ У РОМАНУ ЗАР ЈЕ ТО ЧОВЕК ПРИМА ЛЕВИЈА / 203

Андријана М. ЈАНКОВИЋ
ЈЕВРЕЈИН КАО СТРАНАЦ У НОВЕЛИ „ГОЈ”
(„UN GOÛ”) ЛУИЋИЈА ПИРАНДЕЛА / 213

Љиљана З. ПЕТРОВИЋ
ТРАУМА – МЕМОРИЈА И НАРАЦИЈА: А. БАРИКО И С. ЖАПРИЗО / 223

Татјана В. VALČIĆ BULIĆ
JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE D'OCTAVE MIRBEAU
ET L'ANTISEMITISME DES ANNÉES 1900 EN FRANCE / 233

3.

Катјарина В. МЕЛИЋ
HISTOIRE ET POSTMÉMOIRE: HISTOIRE DES GRANDS-
PARENTS QUE JE N'AI PAS EUS D'IVAN JABLONKA / 243

Јелена С. МЛАДЕНОВИЋ
АУШВИЦ ДАНАС – ОПРАШТАЊЕ КАО ПОМИРЕЊЕ И НЕМИРЕЊЕ / 253

Дејан Д. АНТИЋ
СТРАДАЊЕ НИШКИХ ЈЕВРЕЈА У КОНЦЕНТРАЦИОНОМ
ЛОГОРУ НА ЦРВЕНОМ КРСТУ (1941–1944) / 263

Јелена Д. LOPIČIĆ JANČIĆ i Ljubica M. VASIĆ
GENOCIDE AGAINST THE JEWS IN SERBIA IN 1941–1945 / 271

Александра Р. ПОПИН
ВИЦ О ЈЕВРЕЈИМА У ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИМА (ХУМОР И РАТ) / 283

4.

Aleksandar D. RADOVANOVIĆ
„ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ” I ИМИГРАНТСКА КРИЗА У БРИТАНИЈИ
ПОЗНОГ ВИКТОРИЈАНСКОГ ДОБА / 295

Tomislav M. PAVLOVIĆ
ANTISEMITIZAM T. S. ELIOTA
ILI KO JE ZAPRAVO GOSPODIN BLAJŠTAJN / 309

Азра А. МУШОВИЋ
СА ДИСТАНЦЕ – СИЛВИЈА ПЛАТ, ПЕСМЕ О ХОЛОКАУСТУ
И ПИТАЊЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ „НЕ-ЖРТВЕ” / 319

Ана М. СИТАРИЦА
ЈЕВРЕЈСКО НАСЛЕЂЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ
ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 331

Андрија З. АНТОНИЈЕВИЋ
АКТУЕЛНОСТ ХОЛОКАУСТА У ДРАМИ ПЕПЕО
ПЕПЕЛУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА / 329

Александра З. СТОЈАНОВИЋ
ХИБРИДНИ ИДЕНТИТЕТ QUEER ЈЕВРЕЈА У ДРАМИ
АНЂЕЛИ У АМЕРИЦИ ТОНИЈА КУШНЕРА / 351

Violeta M. JANJATOVIĆ
DRUGI U DRUGOM SVETSKOM RATU: SLIKA ЈЕВРЕЈА У
ROMANU BALKANSKA TRILOGIЈА OLIVIЈЕ MENING / 363

Vorjanka Z. ĐERIĆ DRAGIĆEVIĆ
(POST)МЕМОРИЈА И НАРАСИЈА ТРАУМЕ: ZLOKOVNI
CRNI PSI ПЈАНА МАКЈУАНА / 373

Јелена М. ТОДОРОВИЋ ВАСИЋ
БРУНОВА ПЕРЦЕПЦИЈА ЈЕВРЕЈА У РОМАНУ ДЕЧАК
У ПРУГАСТОЈ ПИЦАМИ ЦОНА БОЈНА / 381

4

Ана М. СИТАРИЦА¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Центар за проучавање језика и књижевности

ЈЕВРЕЈСКО НАСЛЕЂЕ У ДРАМСКОМ СТВАРАЛАШТВУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА

У средишту драмских текстова Харолда Пинтера, посебно у оним из ране фазе његовог стваралаштва налази се однос између човека и језика. Ликови из његових драма не могу да се суоче са болном прошлошћу, те у њиховим наративима постоји нешто *неизрециво*. Постојање *неизрецивог* сугерише да су теме у пишчевим делима повезане са посебним аспектом у његовом животу: јеврејским наслеђем. Сећање на жртве Холокауста инспирише га да покаже оно што је видео да се догодило у прошлости, оно што се десило око њега и оно што се прибојава да ће се десити у будућности. У раду ћемо истражити на који начин и у којој мери је пишчево јеврејско порекло одредило његово драмско стваралаштво и атмосферу у њима.

Кључне речи: неизрециво, Холокауст, Харолд Пинтер, јеврејско наслеђе

У већини својих комада, а посебно у такозваним *драмама сећања* из шездесетих година двадесетог века, Харолд Пинтер (1930–2008) је вешто изложио променљивост и двосмисленост сећања као нешто што узрокује озбиљан сукоб или немогућност саобраћања са другима. Ова врста, такорећи, политичке функције језика има потенцијал да насилно *изобличи* стварност. Иако је готово немогуће да публика проникне у стварност у непотпуним наративима пишчевих ликова јер, према речима Р. Хајмана (Науман 1968: 15, прев. аут.²): „једине чињенице које га [Пинтера] интересују су чињеница онога што се каже и уради на сцени”, постоји *неизрецива* стварност – односно скривене чињенице о којима ликови намерно одбијају да причају. Сам Пинтер (Pinter 1976: 13) једном је изјавио: „Тако често се испод изговорене речи крије нешто знано а неизговорено”. Тврдио је такође да његов посао није био присиљавање ликова да: „говоре о ономе о чему никада не би могли да говоре” (Исто: 14).

За већину европских Јевреја који су Други светски рат доживели као и Пинтер, неизрецива стварност несумњиво значи Холокауст, једно од најгорих зверстава у људској историји. Међутим, као што Џ. Штајнер (Steiner 1976: 123) у есеју *Језик и тишина: есеји о језику, књижевности и нечовечности* тврди: „свет Аушвица лежи изван говора као што лежи изван разума”. Такође указује да: „говорити о неизрецивом значи ризиковати опстанак језика као творца и носиоца рационалне истине.” (Исто) Према речима Л. В. Фридман, истраживачици која проучава фикцију о Холокаусту, хорор који се догодио у Аушвицу углавном има: „нејасне обресе” (Fridman 2000: 130). Фридман описује ови искуство:

„Замислимо сасвим другачију врсту искуства. Ово искуство има нејасне обресе. Чини се да губи временску структуру – почетак, средину и крај – што нам омогућава

1 anasitarica1@gmail.com

2 Сви цитати на енглеском језику су превод аутора.

да искуство схватимо, преточимо у речи и пренесемо другима. То искуство, као да је испало из времена, прелива се изнова и изнова, и више не постоји у времену или, чак, могло би се рећи, у субјекту који доживљава. Испало је из времена, те је испало и из језика. Искуство није ни трагично, ни комично, ни епско. Није наративно, драмско, песничко, дискурзивно, алегоријско, симболично нити иронијско. Није ниједно од наведеног, јер нема речи и не може се уоквирити у речи.” (Исто)

Неизрецива искуства преживелих, како примећује Р. Иглстоун, етички не смеју да се „поистовећују” са другим искуствима: „поистовећивање се не може учинити на смислен начин [...] и не треба да се учини” (Eagleton 2004: 22).

Пинтер је једном приликом изјавио да је Холокауст вероватно најгора ствар која се икада десила (в. Pinter 1998: 246). То је зато што су, према његовом мишљењу: „људи који су то починили тако прорачунато, намерно и прецизно и тако потпуно су све то документовали” (Pinter 1998: 246). Писац тврди да:

„Њихов поглед на то је важан. Бројали су колико људи свакодневно убијају и гледали су на то, претпостављам, као на службу за доставу аутомобила. Колико аутомобила можете направити за један дан, колико људи можете убити за један дан? И ту се поставља питање колико је људи знало шта.” (Исто: 247)

Упркос снажној свести о овом догађају, Пинтер, међутим, као писац никада није покушао да у својим делима представља жртве концентрационих логора јер ни сам није преживео Холокауст, нити био сведок. Па ипак, као што М. Еслин (Esslin према: Burkman 1993: 29) примећује: „Ознака комедије претње коју примећујемо на Пинтерове драме тачна је што се тиче саме себе, али иза претње стоји свест о стрепњи због окрутности постхолокауста, самог пост-нуклеарног света”. Х. Блум (Bloom 1987: 1) такође указује да: „Ужас насиља, са опсесивним осећајем отворене ране, Пинтеров је неизречени први принцип”. Сам Пинтер је једном приликом, када је коментарисао драму *Пејео пејелу* (1996), где је двосмислено приказао слику Холокауста, рекао:

„Одгајан сам током Другог светског рата. Имао сам петнаест година када се рат завршио; могао сам да слушам и чујем и саберем два и два, тако да су ми ове слике ужаса и човекове нечовечности према човеку биле веома јасне када сам био младић. Са мном су, заиста, цео живот. Не можете их избећи, јер оне су једноставно свуда око вас.” (Pinter 1998: 246)

Као што примећује Ж. Ф. Лиотар, након Аушвица: „чињенице, сведочења која су носила трагове о *овде* и *сада*, документи који су указивали на смисао, чињенице и имена, и напослетку различите фразе чије спајање чини стварност, све је то уништено колико год је било могуће” (Lyotard 1988: 57). У времену након Холокауста, Пинтер је, као Јеврејин рођен у Лондону у периоду ратовања, сматрао да језик може деловати као наизглед безопасно оружје, али, у бити, обликова стварност променом онога што се заиста догодило. Ипак, с обзиром на то да није био ни непосредни сведок ни учесник, никада није визуелно приказао незамисливу стварност Холокауста и његове окрутности чак ни у отворено политичким драмама попут комада *Пејео пејелу*. Он представља гласове *безгласних* жртава, што чини у многим својим делима јер жели да симболично сугерише, са универзалне тачке гледишта, да постоје неке врсте *неизрецивих* сећања на прошлост, скривених иза тишине и испрекиданог језика.

У средишту Пинтерових раних драмских комада су ликови за које се чини да имају сећања на ужасну или узнемирујућу прошлост, али не могу да их уобличи у речи. Један од најзанимљивијих примера је из чувене политичке драме

Стакленик (1980). У њој Рут, директор медицинске установе, каже Лашу, свом подређеном: „Знаш на кога ме подсећаш? Подсећаш ме на Випера Воласа, још из добрих старих времена” (Pinter 1996: 303). Не примећује да Гибс, још један запослени, улази у његову канцеларију, и наставља да говори:

„Некад се дружио са момком по имену Хаус Питерс. Богхаус³-Питерс смо га звали. Сећам се једног дана Випера и Богхауса – имао је ожиљак на левом образу, Богхаус – ухваћен у некој тучи у пољском тоалету, претпостављам. (*Смеје се.*) Па, у сваком случају, ту су били они Випер и Богхаус, котрљали се низ обалу Еуфрата оне ноћи, када је горе дошао полицајац...” (Исто)

Овде Рут говори о својим старим пријатељима Виперу Воласу и Богхаус-Питерсу, које је упознао давно током путовања. Међутим, док прича почиње да се смеје грчевито, а онда се одједном „раствара у смеху” (Исто) као да је изгубио разум у тренутку када намерава да говори о полицајцу који им је пришао ближе да их испита. Понавља речи, реченице су испрекидане:

„горе је дошао овај полицајац... горе је дошао полицајац... овај полицајац... пришао... Богхаус... и Випер... били саслушани... ова ноћ... Еуфрата... полицајац...” (Исто)

У овој сцени Пинтер наглашава не само вишезначност самог језика и памћења него сугерише да постоји нешто што је Рут можда доживео у прошлости, а о чему не може да говори. Распад језика је можда проузроковало само постојање застрашујуће стварности. Због његовог махнитог смеха и недовршених реченица, оно што жели да изговори остало је неизречено, чујемо само речи попут: „...ова ноћ... Еуфрата... полицајац...” као да су олупине реченице коју је требало изговорити. Иако не знамо много о садржају његовог сећања, (само)уништење језика које покреће Рутов покушај да говори о *неизрецивом* доводи до немогућности комуникације са другим ликовима. Ликови у Пинтеровим драмама не контролишу увек оно што изговарају. Ако покушају да причају о ономе о чему се не *говори*, њихова сећања ометају језик који почиње да се распада, а стварност остаје нејасна.

За разлику од драме *Стакленик*, у пишчевим драмским ремек-делима *Наспојник* (1960) и *Повраћак* (1965), ликови успевају, не потпуно свесно, да говоре о прошлости о којој се *не може причати*. Иако се у њима не показује директно страх од Холокауста, можемо их сврстати у фикцију Холокауста, или тачније, фикцију пост-Холокауста јер изражавају политичке функције језика и сећања у савременом свету после Аушвица. Према Иглстону (Eaglestone 2004: 105): „постоји огроман број текстова у којима су догађаји имплицитни и чине *одсутни садржај*”. Оно што он назива *фикција о Холокаусту* односи се експлицитно или имплицитно на Холокауст. Па ипак „пуно дела која у почетку могу изгледати као да немају никакве везе са Холокаустом, заправо га одражавају” (Исто: 106).

У драмама *Наспојник* и *Повраћак*, Пинтеров главни циљ је да прикаже табу-памћење у свету након Аушвица, а не директну слику самог злодела. Будући да је „Пинтер прави представник свог доба, доба Холокауста, геноцида [и] нуклеарне бомбе” (Esslin према: Burkman 1993: 28), како примећује М. Еслин, није погрешно рећи да се у ова два текста писац имплицитно бави проблемима трауматичног сећања на концентрационе логоре. Поред тога, према Е. Сикеру (Sicker 1985: 104), комад *Повраћак* посебно можемо схватити као драму која приказује

3 У оригиналу стоји: *boghouse*, што је у преводу на српски језик: тоалет (у раној употреби обично спољни); нужник. <https://www.thefreedictionary.com/bog+house>

„двојност друштвеног положаја Јевреја из Хакија”. Иако се Пинтер ретко јавно позивао на ове злочине, отворено је нагласио свој „јеврејски идентитет” у интервјуу 1996. године и рекао да су га дуги низ година прогониле ужасне слике Холокауста (в. Pinter 1998: 246, 252). Стога се чини прикладним да ове ране текстове, где се бави питањима неизрецивих сећања сматрамо одразом његове снажне свести о овом окрутном догађају у људској историји.

Како је памћење лично власништво, ликови из комада *Настојник* и *Повратак* деле сећања која се не могу изговорити са својим крвним сродницима као неку врсту табуа како би одржали солидарности у заједници. Другим речима, таква табу сећања имају политичке функције да заштите јединство и прекину контакт са спољним светом. Стога, ако неко покуша да критикује или обелодани сећање које је требало да остане тајно и неискривљено, биће избачен из мале заједнице и означен као издајница.

У драми *Настојник* која се „изводи чешће него било која друга Пинтерова драма” (Baker 2008: 52) сви ликови су мушкарци: Естон, Мик и Дејвис, а међу њима Естон и Мик су браћа. Г. Алманси и С. Хендерсон (Almansi & Henderson 1983: 55) објашњавају њихову повезаност: „Мик и Естон, два брата, појачавају и допуњују статус један друге у драми тако што су на површини два супротна типа: екстровеертан насупрот интровертном, активан насупрот пасивном, жељан посла наспрам оног који не жели да ради, агресиван наспрам нежног, јак наспрам слабог и тако даље.” Док се свађају, браћа потпуно различитих личности чине комплементарни однос један са другим. Међутим, старији брат Естон, за разлику од Мика, не уме да се одбрани и открива тајну која је међу њима табу. Неспретно је говори Дејвису, старом бескућнику којег је довео у њихову неуредну собу да им буде настојник. Оно о чему се не сме причати је да Естон има ментални поремећај откако су му оперисали мозак. Иако је дугачак Естонов говор изузетно нејасан и неодређен, сазнајемо да су га послали у болницу у предграђе Лондона где му је лекар саопштио:

„Добио си... ту ствар. То је твоја бољка. И ми смо одлучили, рекао је, у твом је интересу... има само један начин. Рекао је... али ја не могу... не могу тачно да се сетим... шта је он то рекао... али рекао је да ће нешто учини с мојим мозгом. Рекао је... ако то не учинимо, остаћеш овде до краја живота, а ако учинимо, моћи ћеш да изађеш, рекао је, и моћи ћеш да живиш као и сви други људи.” (Pinter 1982: 134)

Затим, Естон разговара са Дејвисом о „третману” који су пацијенти пред њим добијали:

„Један за ноћ. Ја сам био међу последњима. Могао сам сасвим лепо да видим како то изгледа. Доносили су овакве... не знам шта је то било, али, али личило је на велика клешта, са жицама уопчаним у малу машину. Електрична струја. Положили би човека да лежи, а тај, шеф, главни доктор, он би ставио клешта, као слушалице, по једну са сваке стране лобање. Један човек би држао машину, знаш, и он би... нешто урадио... не могу да се сетим да ли би нешто притиснуо, углавном, пустио би струју... претпостављам да је тако, шеф би само прислонио клешта са сваке стране лобање и тако држао. После би их скинуо. Открили би човека... и нико га једно време не би дотицао. Неки су се борили али већина није. Само би лежали.” (Исто: 134–135)

Лекари су подвргавали пацијенте третману електрошокова, укључујући Естона. На крају, како и он сам закључује, његов мозак је изгубио неке функције након операције: „Незгода је била с мојим... мислима... мисли су се некак... успориле... нисам уопште могао да мислим... нисам могао... своје мисли

да средим... аааа... никако нисам могао да их потпуно... повежем” (Исто: 135). Његово тело још увек има последице лечења: „и незгода је била што нисам могао да чујем шта људи говоре. Ни лево ни десно нисам могао да погледам, морао сам да гледам само право, јер ако бих окренуо главу... Не бих могао да се одржим на ногама. И имао сам те главобоље” (Исто). Иако је Естонов говор у више наврата испрекидан са пуно пауза, нема потпуног распада језика – за разлику од Рутовог наратива у драми *Стакленик*. Ипак, из тих пауза и колебања, видимо да му изузетно тешко пада присећање на ужасе из прошлости.

Из драмске радње уочавамо да је површни узрок неуспешне комуникације између Естона и Дејвиса, Естонов психички поремећај, и Дејвис не може у потпуности да верује ономе што чује од Естона. Естон примећује да му није лако да сабере мисли. Отуда, Дејвис га не разуме, „не може да га разуме” (Исто: 138) и незадовољно тврди: „није ме ни погледао, није мени говорио, уопште није о мени водио рачуна. Сам себи је говорио! Ето, какав је!” (Исто) Овај разговор такође јача однос између два брата. Мик дубоко брине о болном сећању свог брата и његовим последицама; каже: „Кад би имао старијег брата, и ти би тако поступио, пружио би му прилику да сам пронађе свој пут. Не би му допустио да ленствује, да сам себе уништава. Ето, то сам хтео да кажем” (Исто: 129) Естон и Мик деле онеспокојавајуће сећање, те деле породично јединство и разговарају без вербалних интеракција.

Када Мик сазна да је Естон открио Дејвису тајну, уместо да критикује старијег брата, одлучује да уклони Дејвиса с позиције настојника и протера га из њихове међузависне везе. Поврх свега, Дејвис је пред њим лоше говорио о Естону. Иако не можемо наћи сцену у којој се Дејвис представља као унутрашњи декоратер, Мик тврди: „Па, рекао си да си унутрашњи декоратер. Добро би било да се покажеш као прави стручњак” (Исто: 147). Дејвис пориче да је икада то рекао, али Мик га напослетку вербално напада: „Ти си, друшкане, једна обична варалица!” (Исто: 148) Будући да је био љут на Дејвиса који је исмевао потресно сећање његовог брата, Мик насилно изврће Дејвисову изјаву и протерује га на основу тога што је прекршио табу. Иако браћа чувају своју везу и узајамно разумевање тако што деле Естонову мучну прошлост, једном када се ово неизрециво сећање изговори другима, руши однос између њиховог братства и спољног света. С једне стране, у комаду *Настојник*, памћење као табу има функцију да одржи разговор међу браћом, али с друге, такође има потенцијал да уништи комуникацију између њих и људи споља.

У драми *Повраћак* Пинтер у средиште ставља вербални сукоб, али овај пут међу члановима породице. Недостатак интеракције између Тедија, који је постао универзитетски професор у Сједињеним Државама и његове породица која и даље живи у северном Лондону – Макс, Сам, Лени и Џо – може се схватити као комуникацијски јаз између интелектуалаца и радничке класе. На наредном нивоу, разговор међу члановима породице контролише насилни Макс, тирански патријарх који се романтично присећа старих времена. Л. А. Добрез тврди:

„*Повраћак*, где су у средишту Теди и Рут, који су на различите начине дошли 'кући', поставља питање идентитета и то у смислу места и односа. 'Поента је, ко си ти?' може се преформулисати као: 'Где је твој дом, твоја породица?' Иронично, Рут, сумњивог порекла, попут Тедијеве породице, припада њима на начин на који им Теди никада није припадао.” (Dobrez 1986: 349)

Као што Добрез сматра, „повратак кући” не значи само да Теди поново посети породицу, то такође наговештава да се Рут враћа у свој свет. Теди, члан образоване елите у америчком друштву, указује да је његов дом у Лондону „прљав” и тражи од своје супруге Рут да се врате у Сједињене Државе:

„ТЕДИ: Касне око шест сати... мислим... у односу на нас, овде. Малишани су на купању... сада пливају. Замисли! Какво је тамо јутро! Сунчано! Да одемо, хм? Тамо је тако чисто.

РУТ: Чисто?

ТЕДИ: Да.

РУТ: Зар је овде прљаво?

ТЕДИ: Ма, није, само тамо је чистије.” (Pinter 1982: 185)

Такође говори:

„Могла би да ми помажеш око предавања, кад се вратимо. Волео бих. Учинила би ми много, стварно. Можемо да се купамо све до октобра, знаш. Овде човек нема где да се купа, сем у оном базену, тамо доле. Знаш на шта личи вода тамо? На мокраћу. Устајалу мокраћу.” (Исто: 186)

За разлику од Тедија, Рут се зближила са „прљавим местом” и одлучује да без њега остане у кући у Лондону. Користи своју сексуалну привлачност, почиње да угрожава Максово очинство и управља осталим члановима који намеравају да је приморају да ради као проститутка. Кроз Рут одјекује Максова покојна супруга Џеси. У дому без мајке, Макс је као отац насилно ставио свог брата и синове под контролу. Сећање на Џеси и даље има велики утицај на ову мушку заједницу, у Максовом наративу приказана је као савршена мајка и супруга.

„Знате, све што ови дечади знају – научили су од ње. Све што знају о моралу дугују њој. Кажем вам. И морална начела, сва, одреда, по којима живе – свему их је научила њихова маи. И са колико је срца то радила. Какво је то срце било, а, Саме? И, што да не признам: та жена је била стуб породице. Хоћу да кажем – ја сам дању и ноћу био у радњи, или се возио по читавој земљи, тражио месо. Пробијао сам се кроз живот, али сам знао да сам код куће оставио жену гвоздене воље, златна срца и велике памети.” (Исто: 179–180)

Лени је макро и говори о свом искуству када је покушао да силује непознату жену са млађим братом, боксером Џоом. Из њихових алузија закључујемо да оно што Макс назива „моралом” или „моралним кодексима” којима је Џеси некада учила своју децу, заправо није ништа друго него начин да се живи „прљавим” и корумпираним животом. Ипак, чак и сам Макс суштинско неколико пута сугерише да је Џеси била попут проститутке, а да јој се, иронично, његова породица диви као идеалној мајци/жени. Напоследку, романтично сећање на Џеси у потпуности уништава Сам, који је некада био део заједнице. У завршној сцени открива да је Џеси у прошлости била у везе са Максовим блиским пријатељем Мак Грегором (Исто: 200): „Мак Грегор је имао Џеси на задњем седишту мојих кола, док сам их ја возио. *(Заједничура се и сруши. Лежи нејомично. Остали гледају у њега.)*”

Иако га Макс оплгује да има „болесну машту” (Исто), Џеси добија етикете мајке и проститутке. Сам учоава Рутине намере и њену праву природу и покушава да разбије неизречени табу у знак протеста против тренутне ситуације где Рут користи сексуалност и ставља породицу под своју контролу. Међутим, напоследку, Сам, који мора ризиковати живот да би обелоданио истину, искључен је из комуникације, а његово тело остављено на поду попут леша.

Рут побеђује у ономе што К. Морисон (Morrison 1983: 185) назива „борби за моћ” између мушкараца и жена, и коначно контролише мушке ликове који живе у „прљавом” свету као и она. М. Тејлор-Бети (Taylor-Batty 2005: 40) тврди да је драма: „повратак кући супруге и мајке, домаћице и пружаоца сексуалне симулације”. У симболичној последњој сцени где тројица мушкараца стоје, она „седи опуштено у наслоњачи” (Pinter 1982: 2001), Рут добија Џесину позицију и покушава да искључи старог Макса из заједнице. Изгубивши достојанство оца и улогу оба родитеља, Макс је очајно моли: „Нисам ја стар. [...] Пољубите ме” (Исто). Она не реагује, а разговор између њих двоје се потпуно прекида. Заједница је сада другачије организована под утицајем Рут која поседује сексуалну моћ и изграђује нови поредак. У драми *Повраћак* Пинтер показује да су чак и ликови унутар заједнице искључени из разговора, а њихова сећања на прошлост постају неважна као резултат борбе за моћ.

У есеју *Писање за позориште*, Пинтер истиче: „Постоје две тишине. Прва када се не изговори ниједна реч. Друга, када се користи бујица језика. Тај говор говори о језику закључаном испод” (Pinter 1976: 14). И додао је: „Један начин гледања на говор је рећи да је то непрекидна стратегија покривања голоотиње” (Исто: 15). Дакле, за Пинтерове ликове постоје неизрецива искуства или сећања чак и иза изговорених речи. Покушаји да се о њима говори у драми *Штакленик*, завршавају се неуспехом. У позадини ове изјаве и пишчевих ставова стоји забринутост због политичке борбе за сећања на Холокауст у послератном периоду. Суочити се са порастом оних који поричу Холокауста, као што П. Рикор истиче у делу *Сећање, историја, заборављање*, говорећи о ономе што је неизрециво или „ограничити случај неких кључних усмених сведочења” (Ricoeur 2004: 175), изазива „праву кризу сведочења” (Исто). Као што објашњава Рикор, када се прича о неисказивој стварности, слушаоци буду ужаснути, јер су ти незамисливи злочини изузетно далеко од наших уобичајених искустава. Стога, сведоци и преживели оклевају или одбијају да разговарају, што на крају доводи до апсолутне тишине.

Не можемо лако поредити табуе попут Џесине и Естонове прошлости и сећања на Холокауст. Пинтер не жели да у овим драмама поистовети оно што се не може идентификовати у људској историји са табуима у малим фиктивним заједницама, већ да открије и разјасни механизам колективног памћења који понекад дела насилно, чак и у микрополитичким односима. Иако се на први поглед чини да драме *Наспојник* и *Повраћак* немају никакве везе са сећањем на Холокауст, ови текстови изражавају солидарност заједнице када неизрециво сећање остане неизговорено и погубни утицај када се таква сећања испричају странцима. У комадима *Наспојник* и *Повраћак* ова сећања делују као средство за одржавање комуникације и јединства међу људима, осим ако се не изговоре. Ипак, иако Пинтер не појашњава разлоге, његови ликови ипак причају о ономе што би требало да остане тајна (или оно што се условно не може изговорити) и тиме угрожавају опстанак заједнице.

У пишчевим драмама вербална комуникација се често прекида или је нејасна, а у многим случајевима већина ликова не може да говори о својим осећањима нити сећањима на прошлост. У драмским комадима *Наспојник* и *Повраћак* ликови нису у потпуности отуђени једни од других јер Пинтер намерно наглашава снажну невербалну интеракцију у њиховим међузависним односима. Стога, публика може интуитивно да закључи да мора постојати нека врста

колективног сећања или неизреченог искуства скривеног иза наизглед неуспешног саобраћања.

Као што Р. Хилберг пише у последњем поглављу трећег тома *Уништавање европских Јевреја*: „Уништавање Јевреја завршило се 1945. године, али док је овековечење било готово, појава је остала” (Hilberg 2003: 128). Иако је Пинтер био јеврејски уметник у периоду после Холокауста, није активно говорио о самим злоделима. Уместо да јавно износи политичка или филозофска мишљења, он се, између осталог, бавио микрополитиком међу појединцима изазвану табу сећањима у драмским текстовима као што су *Нацијоник* и *Повраћак*. Другим речима, таква сећања сама по себи имају политичке факторе, покрећу сукобе и недоречене разговоре. Из ове перспективе Пинтер се, као јеврејски драмски писац у свету после Аушвица, не бави само изобличавањем или неодређеношћу *неизрецивог* сећања, већ и на симболичном нивоу тврди да појединци или заједница могу произвољно да користе колективна сећања, која и сама имају политичке улоге, током борбе за постизање својих политичких циљева јачања осећаја јединства и уклањања ујеза који прете да угрозе успостављени поредак.

ЛИТЕРАТУРА

- Almansi & Henderson 1983: G. Almansa & S. Henderson. *Harold Pinter*. London: Methuen.
- Baker 2008: W. Baker. *Harold Pinter*. London: Continuum.
- Bloom 1987: H. Bloom. *Harold Pinter*. New York: Chelsea House.
- Burkman & Gibbs 1993: K. H. Burkman & J. L. K. Gibbs. *Pinter at Sixty*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Dobrez 1986: L. A. C. Dobrez. *The Existential and Its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Work of Beckett, Ionesco, Genet and Pinter*. London: The Athlone Press.
- Eaglestone 2004: R. Eaglestone. *The Holocaust and the Postmodern*. New York: Oxford University Press.
- Fridman 2000: L. W. Fridman. *Words and Witness: Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*. Albany: State University of New York Press.
- Hayman 1969: R. Hayman. *Harold Pinter*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Hilberg 2003: R. Hilberg. *The Destruction of the European Jews Vol. 3*. New Haven: Yale University Press.
- Lyotard 1988: J. F. Lyotard. *The Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Morrison 1983: K. Morrison. *Canters and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pinter 1976: H. Pinter. *Complete Works One*. New York: Grove.
- Pinter 1982: H. Pinter. *Pet drama*. Beograd: Nolit.
- Pinter 1996: H. Pinter. *Harold Pinter: Plays I*. London: Faber and Faber.
- Pinter 1998: H. Pinter. *Various Voices: Sixty Years of Prose, Poetry, Politics 1948–2008*. London: Faber and Faber.
- Ricoeur 2004: P. Ricoeur. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sicker 1985: E. Sicker. *Beyond Marginality: Anglo-Jewish Literature after the Holocaust*. New York: State University of New York Press.

Steiner 1976: G. Steiner. *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum.

Taylor-Batty 2005: M. Taylor-Batty. *About Pinter: The Playwright & the Work*. London: Faber and Faber.

JEWISH HERITAGE IN HAROLD PINTER'S PLAYS

Summary

At the heart of the plays by Harold Pinter, especially those from the early phase of his writing, is the relationship between man and language. When his characters face the painful past there is something unspeakable in their narratives. The existence of the unspeakable suggests that the themes in the writer's works are connected with a special aspect in his life: the Jewish heritage. The memory of the victims of the Holocaust inspired him to show what he saw happened in the past, what happened around him, and what he feared would happen in the future. In this paper, we will show in what way and to what extent the writer's Jewish origin determined his dramatic works and the atmosphere in them.

Keywords: the unspeakable, Holocaust, Harold Pinter, Jewish heritage

Ana M. Sitarica

