

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo
Oddelek za slovenistiko

Špela Košutnik

Primerjava izbranih dramskih del H. Pinterja in M. Zupančiča

Diplomsko delo

Mentorja:

doc. dr. Mateja Pezdirc Bartol

red. prof. dr. Janez Vrečko

Ljubljana, december 2010

*Atanu pa mami za vso podporo,
bici za kosila in bratecu za živiciranje,
Klemenu pa za potrpežljivost –
hvala.*

Primerjava izbranih del H. Pinterja in M. Zupančiča

V dramah *Zabava za rojstni dan*, *Vrnitev domov*, *V prah se povrneš* in *Praznovanje* Harolda Pinterja ter *Izganjalci hudiča*, *Vladimir*, *Igra s pari* in *Razred* Matjaža Zupančiča prepoznamo značilne prvine dramatike absurda. Te so intenzivnejše in bolj prisotne v zgodnejših delih obeh avtorjev. Med obravnavanimi besedili lahko potegnemo številne vzporednice. Osebe so pogosto neimenovane in neznane, takšna je tudi njihova preteklost in motivacija. Za oba opusa je značilen lik posameznika, ki izstopa iz pollaščevalne skupnosti. Vsa obravnavana dela tematizirajo različne oblike nasilja, ki vdira v prej varno zavetje sobe. To ni le tipičen kraj dogajanja Pinterjevih in Zupančičevih dram, ampak predstavlja zatočišče pred nevarnim svetom, ki ga predstavlja družba ali grozeča preteklost. Redek dialog, ki je pogosto presekano s pavzami in tiščinami ali dolgimi govori, je značilen za oba avtorja in pomembno vpliva na atmosfero, prikaz sveta in samo dogajanje. Spremljamo živ pogovorni jezik s številnimi jezikovnimi igrami, ki učinkujejo komično ter tudi kot sredstvo, s katerim je mogoče prevladati in ponižati. Komično dosemeta z besednimi igrami, učinkovito rabo jezika, s situacijsko komiko ter elementi absurda. Sproščen smeh se v brezizhodnih situacijah pogosto spremeni v morečo in grozečo atmosfero. V obravnavanih dramah spremljamo kritično podobo sodobnega sveta z večno aktualnimi temami, kot so problem nasilja, moči in nadvlade, izvori zla v posamezniku, zlorabe, manipulacije in zatiranje.

Comparison of Selected Works of Harold Pinter and Matjaž Zupančič

The dramas *The Birthday Party*, *The Homecoming*, *Ashes to Ashes* and *Celebration* by Harold Pinter, and *Izganjalci hudiča*, *Vladimir*, *Igra s pari* and *Razred* by Matjaž Zupančič reveal typical elements of the Theatre of the Absurd. The works are more intensive and present in the earlier works of both authors. Numerous parallels between these texts can be observed; characters (persons) are often anonymous and the same can be said about their past and motivation. Both collections of works present a distinctive character of an individual who stands out from the possessive society. The themes of the discussed works are various forms of violence which invades the formerly safe harbour of the room. It is not merely a typical setting of Pinter's and Zupančič's dramas but it rather presents a safe haven to protect from the dangerous world presented by the society or threatening past. Often interrupted with breaks and silences or long speeches, the scarce dialogue is characteristic of both authors and plays an important role for the atmosphere, presentation of the world and the action itself. We deal with living colloquial language with numerous language puns which have a comic effect and are the means of expressing dominance and humiliation. Humour is achieved through puns, efficient use of language, situation comedy and elements of absurd. A relaxed laughter often turns into ghastly and threatening atmosphere. The discussed works present a critical image of the modern world with timeless topics such as the problems of violence, power, dominance, origins of evil in an individual, abuse, manipulation and suppression.

Ključne besede: Harold Pinter, Matjaž Zupančič, dramatika absurda, primerjava izbranih del

Key words: Harold Pinter, Matjaž Zupančič, Theatre of the Absurd, comparison of selected works

Kazalo

1. Iskanje resničnosti z umetnostjo (ali namesto uvoda)	9
2. Metoda in hipoteza	11
3. Harold Pinter	13
3.1 Opus dramskih del.....	13
3.2 Ustvarjalna obdobja.....	15
4. Matjaž Zupančič - dramatik, gledališki režiser, pedagog in pisatelj.....	17
4.1 Tri ustvarjalna obdobja.....	17
4.2 Opus dramskih del.....	18
5. Dramatika absurda	20
5.1 Definicija in izvori absurda	20
5.2 Glavne značilnosti smeri in predstavniki	23
5.3 Nove konvencije dramatike absurda	26
6. Prvine dramatike absurda in izbrana dela H. Pinterja in M. Zupančiča	30
6.1 Harold Pinter	30
6.1.1 <i>Zabava za rojstni dan (1957)</i>	30
6.1.2 <i>Vrnitev domov (1964)</i>	31
6.1.3 <i>V prah se povrneš (1996)</i>	34
6.1.4 <i>Praznovanje (1999)</i>	36
6.2 Matjaž Zupančič	37
6.2.1 <i>Izganjalci hudiča (1990)</i>	37
6.2.2 <i>Vladimir (1997)</i>	40
6.2.3 <i>Igra s pari (2004)</i>	41
6.2.4 <i>Razred (2006)</i>	43
6.3 Absurd v izbranih delih	45
7. Primerjava izbranih del H. Pinterja in M. Zupančiča.....	48
7.1 Osebe	48
7.2 Motiv sobe.....	57
7.3 Motiv nasilja.....	60
7.4 Jezik.....	66
7.4.1 <i>Pinterjeve pavze</i>	72
7.5 Komično	76
7.6 Družbeno angažirano (oz. kritično) in politično	82
8. Sklep	88
9. Viri in literatura	93

V dramatiki je resnica zmeraj zmuzljiva. Nikoli je zares ne najdeš, ne moreš pa, da je ne bi iskal. Tisto, zaradi česar se ženeš, je gotovo iskanje. Iskanje je tvoja naloga. Največkrat po naključju naletiš na resnico v temi, tako da trčiš obnjo ali pa samo bežno ujameš podobo ali obliko, za katero se zdi, da ustreza resnici, in se pogosto tega niti ne zaveš. (Pinter 2006: 89).

1. Iskanje resničnosti z umetnostjo (ali namesto uvoda)

Zdi se, da kljub množici informacij, možnosti povezave s katerim koli delom sveta, naj bo še tako odročen, prihaja do nas popačena, enostranska in zavajajoča slika realnosti. Čeprav Harold Pinter v svojem govoru ob prejemu Nobelove nagrade govori o zmeraj izmuzljivi resnici v dramatiki, ob prebiranju njegovih (in del M. Zupančiča) dobimo občutek, da je v njih več resnice kot v vsakodnevnih informativnih oddajah v vseh glavnih medijih. Ne gre le za nakaz zamolčanih ali spregledanih konstruktov resničnosti današnjega sveta, ampak mestoma celo za grozljivo preroškost.

Pred časom sem namreč na spletnem portalu nacionalne televizije zasledila krajšo novico o novem resničnostnem šovu, ki ga pripravljajo v ZDA. Načeloma tovrstnim vsebinam ne posvečam večje pozornosti, tokrat pa sta me nizkotnost in grotesknost izbora teme šokirali. V vsesplošni hysteriji ob gospodarski krizi, ko 'avreage Joe' oz. 'sosedov Janez' ne ve, kako bo preživel mesec ter ali ga jutri še čaka zaposlitev, morajo televizijske mreže seveda primakniti svoj delež. Tako je že v nastajanju resničnostni šov, v katerem bodo nastopali zaposleni v manjšem podjetju. Oddaja je zasnovana tako, da se zaposleni namesto vodilnih odločajo, koga odpustiti. In kot pravi že sam naslov oddaje, »*Someone's gotta go!*«¹

Kar bi se še pred 15 leti zdelo kot psihološki preizkus, raziskava vedenja v delovnem okolju, drama absurda ali groteska, postaja danes realnost na naših tv-zaslonih in podjetjih. S svojo pronicljivostjo je Matjaž Zupančič v dialogu z družbo in svetom, v katerem živi, nehote celo preroški. Ne le z obravnavo problematike pojava resničnostne televizije (*Hodnik*), temveč tudi z opozarjanjem na neusmiljen boj za preživetje in stiske posameznika na delovnem mestu v

¹»Nekdo mora it!« Resničnostno oddajo pripravlja televizijska mreža Fox, novico o tem sem zasledila na spletnem naslovu <http://www.rtvsllo.si/zabava/zanimivosti/recesija-zdaj-tudi-v-resnicnostnem-sovu/198612> (Internetni vir 1, dostopno na spletu dne 7.12.2010).

t.i. svobodnem trgu globalnega in (turbo)kapitalističnega posttranzicijskega 21. stoletja (*Razred*). Zdi se, da bomo lahko spremljali *Hodnik* in *Razred* v enem, in to kar od doma, iz kavča pred televizijo. Krasni novi svet, kaj ne?

V sodobni družbi v poplavi medijev, hitrih informacij ter različnih oblik komunikacije gledališče in dramska umetnost izgubljata na svoji privlačnosti. Ohranita jo lahko le, če se aktualne družbene teme vključijo vanj, da se vse te različne forme dopolnjujejo, spreminjajo in razvijajo. Odličen primer vstopa aktualnih tem v gledališče je dramatika Matjaža Zupančiča. »Doprinesel je k širšemu razumevanju pojmov in osvetlitvi problemov, ki drugače sicer ne bi ostala zakrita, a gotovo ne bi bila prikazana na tak, za vsakega privlačen in pretresljiv način« (Strnad 2007: 485). Njegov dramski opus je družbeno zaznamovan, aktualen in kritičen do družbenega dogajanja. V spletni klepetalnici MMC-ja na internetni strani RTV Slovenija² je celo zapisal: »Dramatiko razumem kot živ in angažiran dialog z družbo in svetom, v katerem živim. Dnevna politika me pa posebno ne zanima – razen, če se za nekim dogodkom ne skriva nek širši problem« (Zupančič: 2006). Nasprotno pa je bil Harold Pinter ne le družbeno angažiran, ampak tudi politično aktiven. Odkrito je kritiziral vojne, zatiranje, mučenje, kršitve človekovih pravic. Aktivno je nastopal proti politiki Združenih držav Amerike, njegovo predavanje ob sprejemu Nobelove nagrade za književnost *Art, Truth & Politics* je izzvalo obsežno javno polemiko.

Ravno 'iskanje resnice' oz. 'angažiran dialog z družbo in svetom' je tisto, kar botruje moji izbiri teme ter obenem tudi povezuje opusa H. Pinterja in M. Zupančiča. Ustreznost izbora primerjave v intervjuju za *Literaturo* potrди sam M. Zupančič, ki pravi:

Seveda so ti nekateri avtorji bližji od drugih. Če govorim kot dramatik, bi lahko omenil dva avtorja, s katerima sem sam pri sebi ves čas vodil dialog; to sta Harold Pinter in Dominik Smole. /.../ Harold Pinter me je vedno znova fasciniral z večplastnostjo svoje dramske pisave, s tem, da pri njem ni več bistveno le to, kar je napisano, ampak predvsem tisto, kar je zamolčano, a je vendar zelo natančno umeščeno v besedilo kot potencialna struktura gledališkega dogodka. Pinter je dramatiko posodobil in spremenil gledališče od znotraj, /.../ je vrhunška gledališka literatura, ker nikoli ni samo literatura, ampak vedno tudi gledališče (Pogorevc 2002: 57).

² Internetni vir 2, dostopno na spletu dne 7.12.2010:
http://www.rtv slo.si/modload.php?&c_mod=rtvchat&op=chat&func=read&c_id=340

2. Metoda in hipoteza

Prvi del naloge je zasnovan teoretično. Zaradi lažje interpretacije opusov obravnavanih avtorjev sta v začetku podana kratka orisa življenja in dela ter umestitev njunih opusov v kontekst svetovnega in slovenskega literarnega ustvarjanja. Posebno poglavje je namenjeno problematiki drame absurda, ki zaznamuje zlasti ustvarjanje Harolda Pinterja. Kot ga je v svoji študiji *The theatre of absurd* iz leta 1961 začrtal Martin Esslin, je predstavljen izvor in definicija pojma dramatike absurda, kratek oris smeri, njeni predstavniki ter nove pripovedne in dramske konvencije. Naštejem tipične prvine oz. navezave na tradicijo drame absurda v izbranih delih obeh avtorjev. Obenem na kratko povzamem vsebino izbranih dram, s poudarkom na prikazu sveta, atmosferi, sami zgodbi in formi.

V drugem delu sledi primerjava dramskega ustvarjanja Harolda Pinterja in Matjaža Zupančiča. Ker sta celotna opusa obeh avtorjev preobširna in preveč kompleksna za podrobno primerjavo v okviru pričujoče naloge, sem za primerjavo izbrala le določene naslove. Izbor poskuša biti čim bolj reprezentativen, analizirana so dramska dela iz različnih ustvarjalnih obdobj obeh avtorjev. Natančneje obravnavam besedila *Zabava za rojstni dan* (1957), *Vrnitev domov* (1964), *V prah se povrneš* (1966) in *Praznovanje* (1999) Harolda Pinterja ter *Izganjalci hudiča* (1990), *Vladimir* (1997), *Igra s pari* (2004) in *Razred* (2006) Matjaža Zupančiča. Pri izbiri sem se naslonila tudi na druge kriterije, tako je npr. vsako izbrano delo M. Zupančiča izšlo v lastni knjižni zbirki oz. izdaji, vsi izbrani naslovi H. Pinterja pa so bili prevedeni v slovenščino in zadnjih dveh desetletjih vsaj enkrat uprizorjeni na slovenskih odrih.³ Z izborom poskušam kar najbolje predstaviti in primerjati dramska opusa obravnavanih avtorjev, obenem pa se zavedam, da je zaradi velike produkcije obeh avtorjev težje postaviti konkretne zaključke.

Izbrane drame so v naslednjih poglavjih predstavljene natančneje in bolj poglobljeno. Podrobneje je prikazan svet analiziranih dram s poudarkom na motivu nasilja in motivu sobe. V izbranih delih so izpostavljene tudi glavne osebe ter podobnosti in razlike med njimi,

³*Zabava za rojstni dan* uprizorjena v sezoni 2002/03 v Prešernovem gledališču Kranj, *Vrnitev domov* v SNG Drami Ljubljana v sezoni 2007/08 (režiser Matjaž Zupančič), *V prah se povrneš* v SNG Drami Ljubljana v sezoni 1998/99 ter *Praznovanje* v MGL v sezoni 2002/03. Več o krstnih uprizoritvah dramskih del M. Zupančiča v poglavju 3.2 Opus dramskih del.

poseben poudarek je na motivu izstopajočega posameznika in prikazu ženskih likov. Naslednje poglavje je namenjeno jeziku, kjer je na odlomkih iz izbranih dramskih del nakazan dialog obeh avtorjev, natančneje je opredeljeno tudi neverbalno, pinterjanske pavze (tri pike, pavza ali premor, tišina). Podobnosti in razlike v opusih obeh avtorjev so obravnavane tudi v zadnjih dveh poglavjih, kjer je prav tako skozi primere analizirano komično in družbeno kritično v izbranih besedilih.

S podrobno analizo želim dokazati naslednje hipoteze:

- **v vseh izbranih dramah prepoznamo značilne prvine dramatike absurda;**
- **prvine absurda so intenzivnejše in bolj prisotne v zgodnejših delih obeh obravnavanih avtorjev;**
- **v opusu M. Zupančiča oz. v izbranih obravnavanih delih so prisotne značilnosti Pinterjeve poetike, med izbranimi deli obeh avtorjev lahko potegnemo vzporednice v različnih točkah.**

V zaključku naloge predstavim ugotovitve in ovržem oz. potrdim navedene hipoteze.

3. Harold Pinter

Eden najpomembnejših dramatikov druge polovice 20. stoletja se je rodil 10. oktobra 1930 v Hacneyju, delavskem predmestju Londona, kot edini otrok židovskega krojača. Njegovo otroštvo so zaznamovali bombni napadi na London, zaradi katerih je bil večkrat evakuiran. Skupaj z drugimi otroki so ga poslali v Cornwall in v okolico Londona. Jeseni 1984 se je po končani klasični gimnaziji vpisal na Royal Academy of Dramatic Arts (ker v srednji šoli ni imel latinščine, se ni mogel vpisati na študij angleške književnosti in literature na Cambridgu ali Oxfordu, kar ga je edino zanimalo), a je študij igre po drugem semestru opustil. Sredi 50-ih prejšnjega stoletja je začel svojo kariero kot igralec pod psevdonimom David Baron, dva semestra je študiral na Central School of Speech and Drama. V tem času je nastopal kot član različnih igralskih skupin. V eni izmed njih je spoznal svojo bodočo ženo, Vivien Merchant, s katero sta se l. 1956 poročila. V turbulentnem zakonu se jima je rodil sin Daniel. Leta 1980 se je po letih afer in mučni ločitvi na očeh svetovne javnosti ponovno poročil z Antonio Frazer. Njegov drugi zakon je bil mirnejši in srečnejši, tudi po nekajletnem boju z rakom na požiralniku (kasneje še na ledvicah) v nekem intervjuju⁴ izjavi, da sam sebe šteje za srečnega moža v vseh vidikih. 24. decembra leta 2008 po dolgotrajni bolezni umre.

3.1 Opus dramskih del

Svojo prvo igro je napisal v zgolj štirih dneh za študentsko gledališko skupino univerze v Bristolu. Leta 1957 nastali drami *Soba (The Room)* sledijo številna druga dela. Izpostavila bi le njegove najbolj poznane in igrane drame:⁵

- *Zabava za rojstni dan (The Birthday Party, 1957)*,
- *Strežni jašek/Servirc (The Dumbwaiter, 1958)*,
- *Hišnik (The Caretaker, 1959)*,
- *Ljubimec (The lover, 1962)*,
- *Povratek/Vrnitev domov (The Homecoming, 1964)*,
- *Pokrajina (Landscape, 1967)*,

⁴ Internetni vir 3, dostopno na spletu dne 7.12.2010: http://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter.

⁵ Naštevam le tiste, ki so prevedene tudi v slovenščino (oz. so bile uprizorjene na naših odrih ali kot radijske igre). Glede na širino avtorjevega opusa in popularnosti njegovih del, se mi je zdel prevod v slovenščino zadovoljiv kriterij za selekcijo. V oklepaju navajam originalen naslov ter letnico izida. Če obstaja več prevodnih variant naslova drame, navajam vse.

- *Njega dni/Starih dni (Old Times, 1970),*
- *Prevara (Betrayal, 1978),*
- *Nekakšna Aljaska (A kind of Alaska, 1982),*
- *Postaja Viktorija (Victoria Station, 1982),*
- *V prah se povrneš (Ashes to Ashes, 1996),*
- *Praznovanje (Celebration, 1999).*

Njegov obsežen opus je nastajal več kot polovico stoletja, napisal je kar 29 dramskih del in 26 filmskih scenarijev, nekaj po svojih gledaliških igrah (*Gost po Hišniku, 1964, Zabava za rojstni dan, 1968, Vrnitev, 1976, Prevara, 1983*), večinoma pa gre za filmsko adaptacijo romanov kot Kafkov *Proces, 1993*, ali Proustovo *V iskanju izgubljenega časa, 1977*. Pinter je tudi avtor mnogih radijskih in televizijskih iger, poezije, kratkih zgodb, romana, številnih esejev, govorov. Najbolj je poznan kot dramatik, scenarist in politični aktivist. Za svoje ustvarjanje so mu podelili častne doktorate ter priredili festivale, posvečene njegovemu ustvarjanju (Barcelona, Dunaj, New York). Med drugim je prejel tudi številne nagrade:

- srebrni medved na Berlinskem festivalu (1963),
- zlata palma v Cannesu (1971),
- dve nominaciji za oskarja za najboljši scenarij prirejen iz drugega medija (za filma *Prevara (1983)* ter *Žena francoskega poročnika (1981)*),
- literarna nagrada Davida Cohena (1995),
- Nobelova nagrada za književnost (2005).

Tako kot druga dela avtorjev drame absurda, so tudi Pinterjeve prve drame naleteli na nerazumevanje in odpor. *Zabavo za rojstni dan* so npr. po enem tednu in večinoma negativnih kritikah umaknili s programa. Prvi večji uspeh je doživel z dramo *Hišnik (The Caretaker)*, uprizorjeno l. 1960, ki je dosegla kar 425 ponovitev. Pinter se je počasi uveljavil kot eden najvplivnejših dramatikov 20. stoletja.

Njegovo delo opisujejo s številnimi oznakami, ena izmed pogostih je 'komedije ogrožanja', uvrščajo ga v gledališče absurda, pripisujejo vplive Kafke in Becketta. Janko Kos gledališče absurda v Angliji označi za manj skrajno, večji del naj bi bilo naperjeno zoper ustaljeni družbeni red, nravi in kulturne obrazce. »Harold Pinter je v uspešnih dramah gojil navidezni realizem z grozljivo tesnobnostjo, v okviru razmeroma tradicionalne dramaturgije« (Kos

2005: 304). Ker se srečujemo s tako samosvojim pisateljskim jezikom ter različnimi oznakami zanj, samo obstoječe niso zadostovale. Zato so literarni kritiki označili njegov slog za 'pinterish' ali 'pinteresque'. V Spremni besedi *Zabave za rojstni dan* sta izraza prevajana kot 'pintareskni slog' (Jesenovec Petrović 2006: 147–151), med tem ko ga Darja Dominkuš prevaja 'pinteresno'⁶ (Hall 2008: 61). Kako močan vpliv ima opus Pinterja ne le na moderno angleško, temveč tudi na svetovno dramatiko, kaže dejstvo, da je pridevnik 'pinteresque', izpeljan iz njegovega priimka, že več kot trideset let geslo v Oxfordovem slovarju angleškega jezika. Označuje specifično atmosfero in okolje Pinterjevih dram, občutje nenehne prisotnosti grožnje. Vzdušje stopnjuje z uporabo pogovornega jezika, očitnih trivialnosti in dolgih pavz.

3.2 Ustvarjalna obdobja

Značilno za njegove komedije iz petdesetih in šestdesetih je, da se začnejo nedolžno, v nadaljevanju pa se zaradi nerazložljivega vedenja oseb dogajanje napolni z napetostjo in tesnobo. Za to obdobje (1957–1968) se pojavi poimenovanje 'comedies of menace',⁷ med njih prištevamo dela kot so *Soba* (1957), *Zabava za rojstni dan* (1957), *Strežni jašek/Servirc* (1958) in *Hišnik* (1959). V kasnejšem obdobju (1968–1982) je pisal igre, v katerih ima zelo pomembno vlogo spomin, označujejo jih za 'memory plays' oz. 'igre spominjanja'. Med te štejemo *Pokrajino* (1967), *Njega dni* (1970), *Prevara* (1978), *Družinski glasovi* (1980). V zadnjih dvajsetih letih je pisal čedalje krajše in odkrito politično angažirane igre, npr. *V prah se povrneš* (1996). Leta 1985 je v nekem intervjuju izjavil, da so bile njegove prve igre 'prispodobe moči in nemoči', poznejše pa naj bi prikazovale oblast v živo. Kljub temu menim, da je njegovo ustvarjanje težko strogo deliti in obravnavati le v okviru teh obdobjih, saj se posamezne značilnosti bolj ali manj pojavljajo skozi ves opus avtorja.

Pinterjeve drame so polne tesnobe, nerazumljivih zunanjih okoliščin, stavkov, za katerimi se skrivajo skrivnostni, nedojemljivi pomeni tudi zaradi njegovega porekla (sin judovskega krojača, odrasel v času 2. svetovne vojne in antisemitizma). »To je pogled Juda, ki mu grozi uničenje, pa ne more pobegniti. Na videz 'normalen svet', ki pa drvi grozodejstvom naproti« (Jesenovec Petrović, 2007:147). Besede, lahkotni izrazi kot zabava za rojstni dan sporočajo

⁶ Darja Dominkuš v prevodu članka Režirati igre Harolda Pinterja Petra Halla v *Gledališkem listu SNG Drame Ljubljana*, njen prevod bom v nalogi uporabljala tudi sama.

⁷ Komedije grožnje/ogrožanja. Izraz je prvič uporabil dramski kritik Irving Wardle, z njim je opisal dramska dela Davida Camptona in Harolda Pinterja, z njim se označuje tudi dela Nigela Dennisa in N. F. Simpsona. Internetni vir 3: http://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter

eno, toda za dobesednim pomenom so še drugi, ki oznanjajo smrtno nevarnost. Plasti pomenov se ves čas mešajo, razkrivajo nove vidike, nič ni dokončnega. Ne le v dramah, tudi drugače je odkrito kritiziral vojne, zatiranje, mučenje in kršitve človekovih pravic. Aktivno je nastopal proti politiki Združenih držav Amerike. Njegovo predavanje ob sprejemu Nobelove nagrade *Art, Truth & Politics* je izzvalo obsežno javno polemiko. Kljub temu, da v zadnjih letih ni več pisal za gledališče, je bil še vedno družbeno angažiran in politično aktiven.

4. Matjaž Zupančič - dramatik, gledališki režiser, pedagog in pisatelj

Sodi med najprodnnejše in najodmevnejše slovenske dramske ustvarjalce zadnjih dveh desetletij. Sin dramatika in literarnega zgodovinarja Mirka Zupančiča je bil rojen 26. aprila 1959 v Ljubljani. Študij gledališke režije in dramaturgije je v Ljubljani na AGRFT-ju zaključil z diplomsko predstavo Ibsenovih strahov ter ga ob podpori British Council-a nadaljeval v Londonu v okviru British Theatre Association. Po vrnitvi v Slovenijo je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja vodil Eksperimentalno gledališče Glej, kasneje se je posvetil pisanju, režiranju in poučevanju. Njegov opus obsega nad štirideset režij. Je avtor dveh romanov (*Obiskovalec*, 1997, in *Senca v očesu*, 2000) in dvanajstih dramskih besedil. Njegove drame se uprizarjajo na slovenskih in mednarodnih odrih. Kot režiser in dramatik je sodeloval na osrednjih evropskih gledaliških festivalih in odrih (Bonnski bienale, Avignonski festival, Institute of Contemporary Arts, Ex Ponto ...). Za svoje delo je prejel številne nagrade in priznanja, med drugim je štirikratni dobitnik Grumove nagrade. Je redni profesor za področje gledališke režije na ljubljanski AGRFT.

4.1 Tri ustvarjalna obdobja

»Zdi se mi, da sem pravzaprav šel skozi tri temeljne faze« (Pogorevc 2002: 55). Prvo imenuje anarhistično, povezano je z njegovim podiplomskim bivanjem v Londonu in vodenju gledališča Glej. Bolj kot struktura gledališkega dogodka ga je zanimala njegova ekscesnost, mejnost oz. kako narediti gledališče bolj resnično. V tem času je bilo uprizorjeno besedilo *Hardocore* (1984), ki ga je napisal z Goranom Gluvičem. Sredi osemdesetih sledi postmodernistična faza, v kateri se je ukvarjal z abstraktnim gledališčem. Sodeloval je pri ustanavljanju revije *Maska* ter z likovno skupino *Veš slikar svoj dolg*. Posebej se je ukvarjal z vprašanjem gledališke forme. Konec osemdesetih se je ponovno približal gledališkemu besedilu oz. dramskemu gledališču, vendar s prepričanjem, da morata biti tako gledališče kot umetnost nasploh radikalna: »Gledališče je lahko politični tribunal, filozofski disput ali pa terapijska soba, toda če ni ves čas utemeljeno z intenzivno in radikalno formo, nima prave funkcije.« (Pogorevc 2002: 56–57).

4.2 Opus dramskih del

- *Hardcore*, Goran Gluvić in Matjaž Zupančič, krstna izvedba v EG Glej, 1983/84.
- *Izganjalci hudiča*, krstna izvedba v SNG Drama 1991/92, knjižna izdaja 1993.
- *Slastni mrlič*, krstna izvedba v PG Kranj 1991/92, knjižna izdaja 1993.
- *Nemir*, krstna izvedba SLG Celje 1998/99, knjižna izdaja 1993.
- *Vladimir*, krstna izvedba SNG Drama 1998/99, knjižna izdaja 1999.
 - Grumova nagrada za najboljše novo izvirno dramsko besedilo.
- *Ubijalci muh*, krstna izvedba SLG Celje 1999/2000, knjižna izdaja 1999.
- *Goli pianist*, krstna izvedba MGL 2000/01, knjižna izdaja 2004.
 - Grumova nagrada za najboljše novo izvirno dramsko besedilo.
- *Hodnik*, krstna izvedba SNG Drama 2004, knjižna izdaja 2004.
 - Grumova nagrada za najboljše novo izvirno dramsko besedilo,
 - nagrada občinstva za najboljšo uprizoritev 11. mednarodnega festivala Ex Ponto,
 - Šeligova nagrada za najboljšo uprizoritev na 35. tednu slovenske drame v Kranju.
- *Igra s pari*, krstna izvedba SLG Celje 2004/05, knjižna izdaja 2004.
- *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, krstna izvedba MGL 2004/05, knjižna izdaja 2004.
 - Nagrada za žlahtno komedijo na 15. dnevih komedije v Celju.
- *Razred*, krstna izvedba SNG Drama 2006/07, knjižna izdaja 2008.
 - Grumova nagrada za najboljše novo izvirno dramsko besedilo.
- *Reklame, seks in požrtija*, krstna izvedba MGL 2009/10.

Skozi svoj dramski opus se ukvarja z eksistencialnimi vprašanji sodobnega človeka. Osrednje tri teme, s katerimi se srečujemo, so nasilje, iskanje lastne identitete ter izpraznjeni medčloveški odnosi. Med seboj se prepletajo, variirajo, potujejo iz drame v dramo. Značilna je zlasti tematizacija nasilja nad posameznikom, ki izstopa iz povprečja, Zupančič poskuša razumeti in odkriti vzvode, ki sprožajo nasilje. Izhaja iz tradicije dramatike absurda, ki jo naveže na žanrske oblike grozljivke in detektivke, besedila pa »pod površino duhovitega, iskričevega, na trenutke celo komičnega in zabavnega dialoga ves čas skrivajo temnejše plati človekovega bivanja, ki rezultirajo konec drame – bralec/gledalec je vsakokrat šokiran, ko opazuje, v kaj se lahko sprevrže nek popolnoma običajni, vsakodnevni dogodek« (Pezdirc Bartol 2004: 110).

Različni viri kot Zupančičeva vpliva pogosto navajajo avtorja gledališča absurda Samuela Becketta in Harolda Pinterja (med slovenskimi avtorji pa Dominika Smoleta),⁸ a Blaž Lukan v spremni besedi drami *Razred* njegovo dramatiko primerja z deli Davida Mameta in Ronalda Schimmelpfenniga (Lukan 2008: 75). Sama bi se s tem strinjala, saj obstajajo številne študije, ki dokazujejo vpliv Pinterja na Mametha (posledično tudi na Zupančiča), osredotočajo pa se zlasti na način uporabe jezika (King 2008: 60). Raje kot na žanrsko karakteristiko pisanja kot dramaturške forme se osredotoči na »tematsko zasidranost zupančičevskega dramskega sveta v izvirni varianti razumevanja sodobnosti« (Lukan 2008: 75). Kaže se tako skozi Zupančičev dramski diskurz, zlasti pa skozi problematizacijo sodobnosti skozi niz aktualnih dramskih motivov, likov, zapletov in konsekvenc. Svoja dramska dela pogosto režira sam, ali pa jih zaupa svojemu mentorju in sodelavcu Miletu Korunu. Ta je »kot režiser nanj vplival in ga ustvarjalno sooblikoval« (Borovnik 2005: 174).

⁸ Med drugimi tudi Silvoja Borovnik v *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stol*, 2005: 174.

5. Dramatika absurda

5.1 Definicija in izvori absurda

Splošno rabo in razlago pojma absurd poda *Slovar tujk*, ki absurd razlaga kot »nesmisel in neumnost«, pridevnik absurden pa kot »nesmiseln, brezumen, v nasprotju z razumom; ter (logično) nemogoč; fig. smešen, nemogoč« (Verbinc, 23). Podobno *Slovar slovenskega knjižnega jezika* absurd označi kot tisto »kar je v nasprotju z logiko, nesmisel«, za iz pojma izhajajoč pridevnik absurden pa so navedene sopomenke »nemogoč, neverjeten.« Opozarja tudi na filozofsko razlago: »filoz. absurd po Camusu dejstvo, da je vse, kar je, brez smisla in končnega cilja«. Leksikon *Literatura* pojem absurden definira kot »nesmiseln, logično nemogoč, nerazumen /.../ je postal zlasti v eksistencialistični filozofiji oznaka za položaj modernega človeka; po mnenju A. Camusa v njegovi razlagi *Sizifovega mita* daje vztrajanje v absurdu človeku novo dostojanstvo« (1981: 9). Najbolj natančno opredeli absurd in gledališče absurda Patrice Pavis v *Gledališkem slovarju*.

Kar občutimo kot nerazumno, kot nekaj, kar nima nobenega smisla ali logične povezave s preostalim besedilom ali prizorom. V eksistencialni filozofiji absurda ni mogoče pojasniti z razumom, saj zavrača vsakršno filozofsko ali politično utemeljitev. V gledališču velja razlikovati prvine absurda od sodobnega gledališča absurda. O absurdnih prvinah govorimo lahko v gledališču govorimo takrat, kadar teh ne moremo umestiti v dramaturški, odrski ali ideološki kontekst /.../ Gledališče absurda je nastalo kot zvrst ali tema s *Plešasto pevko* Ionesca (1950) in *V pričakovanju Godota* Becketta (1953), njegovi sodobni predstavniki pa so Adamov, Pinter; Albee, Arrabal, Pinget (1997: 26).

Izvorno pomeni absurden neharmoničen v glasbenem smislu. Vsebinsko in filozofsko pojem absurda kot ga razumemo danes v eseju *Mit o Sizifu* (1943) opredeli francoski pisatelj in filozof Albert Camus. Z njim označi posameznikov položaj v svetu raztreščenih iluzij. Svet, ki ga je mogoče razjasniti s človeškimi merili, je poznan in urejen svet. Po Camusu posameznik stremi k temu, da bi razložil svet, ga naredil razumljivega in urejenega. A svet je v svojem bistvu nedojemljiv in ko se človek zave razkola med svojimi željami, hrepenenji, iluzijami in obstoječo realnostjo, se v njem pojavi občutek absurdnosti. V svetu, ki je nenadoma oropan vseh iluzij in vodil, se človek počuti izgubljen, osamljen, odtujen. Posameznik je izgnan iz svojega sveta, oropan je svojih spominov izgubljene domovine, umanjka mu upanje obljubljenе dežele. To ločenost človeka od svojega življenja imenuje

Albert Camus absurd. Človekova želja po absolutnem lahko postane tako močna, da postane edina rešitev samomor (beg pred izkušnjo življenja). A po Camusu je edina prava pot vztrajanje v absurdu. Le tako lahko posameznik preseže samega sebe in neskladje med svojimi željami in realnostjo sveta.

Na to temeljno človekovo situacijo in vizijo sveta se naslanja tematika dramatike absurda. Teh idej ne posreduje s starimi konvencijami, kot to počneta Camus ali Sartre (jezik je še urejen in smiseln, ni sledi razkroja jezika), ampak gre korak dalje in poskuša doseči enotnost med predpostavkami in samo formo. Naslanja se na tradicijo burke in groteske. Neracionalen, kaotičen dramski govor je hkrati odraz dramske vsebine in ideje. V eseju o Kafki⁹ Eugene Ionesco podobno opredeli svoje razumevanje pojma. Absurdno je tisto, kar je oropano smisla. Človek, ki je odrezan od svojih verskih, metafizičnih in transcendentnih korenin, je izgubljen. Vsa njegova dejanja postanejo nedoumljiva, nekoristna, absurda (Esslin 2001: 23).

Leksikon *Literatura* poleg pojma absurdnega gledališča kot iztočnice navaja še absurdno dramo in antidramo, gre za oznako

za posebno smer modernega gledališča, predvsem po 1950 v Franciji, ki izhaja iz absurda kot temeljnega doživetja sveta, ne upodablja ga samo z vsebino, ampak izraža tudi s svojo formo: namesto logično urejenega dogajanja nesmiselna sosledica dogodkov ali gibanje v krogu brez začetka in konca, namesto aktivnih pasivni junaki, podobni marionetam, namesto smiselnega dialoga govoričenje tja v en dan. A. g. prekinja z vsemi izročili klasične evropske drame. Glavni avtorji: S. Beckett, E. Ionesco, A. Adamov, F. Arrabal, H. Pinter, deloma E. Albee; pri Slovencih P. Božič, deloma D. Smole, D. Jovanović, M. Jesih. (1981: 9).

Podobno definicijo drame in gledališča absurda poda tudi *Gledališki terminološki slovar*:

Absurdna drama zlasti v 50. in 60. letih 20. stoletja drama, ki vsebinsko in oblikovno prekinja z izročilom klasične evropske drame, groteskno in tragikomično prikazuje odtujene medčloveške odnose, nezavedno, plehkost, absurdnost sodobnega sveta, uporablja komični dialog, ki temelji na razkroju jezika. /.../
Absurdno gledališče zlasti v 50. in 60. letih 20. stoletja gledališče, ki uveljavlja absurdne drame in zanje značilne

⁹ Eugene Ionesco, 1957: Dans les armes de la ville. *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*. (Esslin 2001: 23).

prvine, naključni potek dogajanja, pasivne dramske osebe, razkroj jezika, realnega prostora in časa (2007: 23).

Izhodišča za razumevanje drame absurda razvije v delu *The theatre of absurd* kritik, filozof in lingvist madžarskega rodu, Martin Esslin. Tako presenetljiva in šokantna se zdi le zaradi nenavadnih kombinacij različnih aspektov, ki so sicer prisotni v vseh dramah, a le redko postavljeni v ospredje (Esslin 2001: 16). Zanj ni revolucionarna novost, ampak vrnitev k starim, celo arhaičnim tradicijam (Esslin 2001: 327). Dramo absurda obravnava kot kombinacijo številnih starih literarnih in dramskih tradicij, izvore išče na primerih antičnih oblik, ljudskega gledališča srednjega veka vse do dram Shakespeara, *commedie dell' arte*, omenja prastaro tradicijo klovnovstva in celo (nemega) filma 20. stoletja. Gledališče je po Esslinu namreč vedno več kot zgolj jezik, bistvo se manifestira skozi uprizoritev, preko elementov, ki obstajajo neodvisno od besede. Izvore gledališča absurda išče v poglavju *The tradition of absurd*,¹⁰ razvršča jih v štiri skupine, elementi katerih se pogosto prekrivajo:

- t.i. čisto gledališče ('pure theatre'), ki ga razlaga kot abstraktne scenske efekte, ki se uporabljajo v cirkusu, žonglerstvu, akrobatiki, bikoborbi ali pantomimi,
- klovnovstvo ('clowning'), norčije in norčavi prizori,
- verbalni nesmisli,
- sanjska in fantazijska literatura z močno alegorično komponento (Esslin 2001: 328).

Izmed številnih imen in oblik, ki segajo vse od antike do 20. stol., velja v Esslinovi študiji izpostaviti neposredne predhodnike dramatike absurda, med katere uvršča Avgusta Strindberga (v pozni fazi, kjer se oddalji od naturalizma in osredotoči na subjektivno realnost oz. stanja zavesti, na podobe sanj, nočnih mor in obsesij, npr. drame *Sonata strahov*, *Sanjska igra*, *Pot v Damask*). Prav tako silen in neposreden vpliv na dramatiko absurda naj bi imela James Joyce (npr. dramska oblika epizode nočnega mesta v *Uliksesu* je eden zgodnjih primerov dramatike absurda) in Franz Kafka (Esslin 2001: 353–354). V lit. ustvarjanju slednjega izpostavlja natančne opise nočni mor in obsesij, strahu in občutkov krivde ter izgubljenost posameznika v svetu konvencije in rutine. Opozarja na gledališko uprizoritev *Procesa* v Theatre de Marigny oktobra 1947, ki je v občutljivem času po 2. svetovni vojni

¹⁰ Tradicija absurda.

šokirala občinstvo. Bila je prva uprizoritev, ki je v celoti prikazala gledališče absurda v obliki iz srede 20. stoletja (Esslin 2001: 356). Uprizoritev naj bi se po Esslinu naslanjala na tradicijo Jarryja, Apollinera, nekaterih nemških ekspresionistov (Goll, zgodnja dela Brechta), surrealizma (Breton, Aragon, Vitrac, Desnos).

Poseben vpliv na tradicijo drame absurda priznava tudi Antoninu Artaudu, njegovi ideji o 'krutem gledališču', 'gledališču – kugi', kot ga imenuje. Gre za idejo o osvobojenem gledališču, ki zavrača realizem, presega vse meje in skuša šokirati publiko z dialogi brez logike (kot v sanjah), brez metaforike in simbolike. Gledališče naj izraža vse tisto, kar je nemogoče nakazati z besedami, omeji naj se vloga besed, forme oz. teksta. Ne gre spregledati vzporednic med dramo absurda in dadaizmom (Esslin omenja npr. Tzara, Kokoschko), ki nastane iz protesta zoper obstoječe stanje v svetu in umetnosti. Zagovarja vrnitev k otroški neposrednosti v literaturi, primitivnosti, spontanosti in neposrednosti, torej posledično k razbitju sintakse, izločitvi besednega smisla v korist zvočne podobe ali le ponazoritvi nelogičnega stanja sveta.

5.2 Glavne značilnosti smeri in predstavniki

Sredi dvajsetega stoletja se kot glas protesta oz. upora zoper tradicionalno meščansko gledališče pojavi nov val med gledališkimi poetikami, tj. gledališče absurda. Prvi ga natančneje opredeli in obravnava Martin Esslin v študiji z naslovom *The theatre of absurd*. Raziskuje razvoj povojne evropske gledališke poetike, kot glavne predstavnike v prvi izdaji iz leta 1961 navaja Samuela Becketta, Eugena Ionesca, Arthurja Adamova in Jeana Geneta. Skupna poteza teh avtorjev je, da so v poznih štiridesetih in petdesetih živeli in delali v Parizu. Literarni zgodovinarji začetke drame absurda postavljajo v Francijo v začetek petdesetih let prejšnjega stoletja, kot klasični deli te gledališke smeri pa najpogosteje navajajo *Plešasto pevko* Eugena Ionesca in *Čakajoč Godota* Samuela Becketta. Vsi naštetni so pisali v francoščini (čeprav npr. Beckettu to ni bil materni jezik) ter bili neke vrste izgnanci. Beckett, Ionesco in Adamov iz svojih domovin, Genet pa je preživel mladost pri rejniških družinah in raznih zavodih. Usoda izobčenca je podobo tujosti, izgubljenosti in nesmiselnosti še zaostрила in odločilno vplivala na njihovo ustvarjanje.

Po številnih ponatisih in izdajah se je *The theatre of absurd* uveljavilo kot temeljno teoretsko delo dramatike absurda. V tretji izdaji iz leta 1980 Esslin med glavne predstavnike uvrsti tudi Harolda Pinterja. V času nastanka študije se je njegova umetniška pot šele začela, a v njegovih zgodnejših delih že najdemo prvine drame absurda. Do leta 1980, ko je Pinter napisal že večino svojih najpomembnejših dram, mu je že namenil samostojno poglavje z naslovom *Harold Pinter: Certainties and Uncertainties*.¹¹ V naslednjem poglavju z naslovom *Parallels and Proselytes*¹² predstavi tudi ostale avtorje, ki so: Jean Tardieu, Boris Vian, Dino Buzzati, Ezio d'Errico, Manuel de Pedrolo, Fernando Arrabal, Max Frish, Wolfgang Hildesheimer, Günter Grass, Robert Pinget, Norman Frederick Simpson, Edward Albee, Jack Gelber, Arthur L. Kopit. Kot predstavnike vzhodne Evrope navaja Slovaka Slawomira Mrozeke, Tadeusza Rozewicza ter Čeha Vaclava Havla. Tudi v slovenskem prostoru so pisci, ki so sledili takrat novim tokovom. Do neke mere je konvenciji dramatike absurda pripadal že Jože Javoršek, dalje jo razvijajo tudi Peter Božič ter deloma Dominik Smole, Dušan Jovanovič, Milan Jesih in Matjaž Zupančič (zlasti zgodnejša dela).¹³

V uvodu v študijo Esslin razlikuje med tradicionalno dramo (izraz uporabljam kot slovensko ustreznico Esslinovima 'good play' ali 'well made play') in dramo absurda. Opozarja, da ima tradicionalna drama spretno in jasno oblikovano zgodbo, medtem ko drama absurda nima niti zapleta. Je le niz poetičnih slik in prisposodob, ki se ne povezujejo v logično zgodbo. Tradicionalna drama gradi na karakterizaciji in motivaciji, na izdelanih in motiviranih značajih, medtem ko drama absurda značajeve ne oblikuje, največkrat predstavlja popolnoma nemotivirana mehanična dejanja. V drami absurda ne moremo pričakovati točno določene vsebine in teme, ki jo lahko definiramo. Ni uvoda, zapleta in razpleta, nima ne začetka ne konca. Drama absurda ne zrcali sveta in družbenih navad svojega časa kot tradicionalna drama, je le prikaz sveta sanj in nočnih mor. Tudi dialog ni natančno izdelan in smiselno usmerjen kot v tradicionalnih dramah, jezik je pogosto le nesmiselno in nepovezano blebetanje (Esslin 2001: 21–22).

¹¹ Gotovosti in negotovosti.

¹² Vzorednice in privrženci.

¹³ Aleš Berger v spremni besedi *Čakajoč Godota* poleg že omenjenih avtorjev opozarja še na izrazit vpliv Becketta v dramah Petra Lužana, Borivoja Wudlerja in Draga Jančarja (*Zalezujoč Godota*).

Občutek metafizične tesnobe ob absurdnosti posameznikovega položaja v svetu je glavna tema dramatike absurda. Podoben občutek odtujenosti, razvrednotenja vseh idealov in smisla je prisoten tudi v eksistencialistični dramatiki, le da dramatika absurda to prikaže z opustitvijo racionalnih sredstev in diskurzivne misli. Medtem ko Sartre in Camus izražata novo vsebino s tradicionalno obliko, poskuša drama absurda doseči enotnost med osnovnimi predpostavkami in obliko, v kateri so prikazani. Gledališče absurda je torej prilagodilo izraz filozofiji Sartra in Camusa. Odpove se razpravljanju o absurdnosti posameznikovega položaja in ga predstavlja v svojem bistvu, in to v stvarnih podobah na odru. Prizadevanje za povezovanje vsebine in forme (oblike), v kateri je le-ta izražena je tisto, kar loči gledališče absurda od eksistencialnega gledališča.

Esslin v uvodu v svojo študijo razlikuje tudi med dramatiko absurda in t.i. poetičnim avantgardnim gledališčem (2001: 25–26). Slednje se naslanja na domišljijo in svet sanj kot gledališče absurda, prav tako ne upošteva tradicionalne enotnosti kraja, časa in dejanja, doslednega razvoja karakterjev in potrebe po zgodbi. A v svojem bistvu prikaže drugačno vzdušje, ki je bolj lirično, veliko manj nasilno in groteskno. Še bolj pomemben je drugačen odnos do jezika. 'Poetična avantgarda' zavestno uporablja bolj poetičen jezik, nagiba se k dramah, ki so v svojem bistvu poezija, polne podob zgrajenih na mreži asociacij. Po drugi strani pa se gledališče absurda nagiba k radikalnemu razvrednotenju jezika, k poeziji, ki izhaja iz stvarnih in objektivnih podob odra samega. Element jezika še vedno igra pomembno vlogo, a dogajanje na odru zakrije in pogosto nasprotuje izrečenemu.

Velja poudariti, da Esslin gledališča absurda ne obravnava kot gibanje oz. šolo kateremu bi pripadali obravnavani avtorji.¹⁴ Pojem obravnava kot primeren skupen naziv za preučevanje umetniškega dela, za predstavitev določenih skupnih potez številnih avtorjev, ki sicer ustvarjajo znotraj različnih, sebi lastnih poetik. Kar je vendarle skupnih značilnosti, so skupne zato, ker odsevajo elemente zunanjega sveta, ki se odraža v njihovih dramah. Absurdno

¹⁴ By its very nature, the Theatre of the absurd is not, and never can be, a literary movement or school, for its essence lies in the free and unfettered exploration, by each of the writers concerned, of his individual vision. /.../ In turning their backs on the psychological or narrative theatre, and in refusing to conform to any of the old-established recipes for the 'well-made play', the dramatists of the Theatre of the Absurd are, each in his own way independent of the others, engaged in establishing a new dramatic convention (Esslin 2001: 265).

gledališče je svojevrstno ogledalo in odgovor na kulturne in socialne spremembe, ki jih vzpodbudi (tudi) pretres druge svetovne vojne in uporaba atomskega orožja. V ljudi se je naselil občutek izgubljenosti in tesnobe, omajala se je vera v trajne človeške vrednote. K občutku ločenosti, razbitosti in osamljenosti posameznika je pripomogla tudi zaostrena politična situacija v Evropi (hladna vojna), silovit napredek in razvoj znanosti. Stoletja stare resnice so preživete, človek vanje ne more več verjeti. Prevladuje občutje metafizične tesnobe pred nesmiselnostjo človekove usode v svetu, kjer ni več višjih vrednot, kjer človek ostane sam in je življenje nesmiselno, skratka absurdno. Iz te situacije in iz teh občutij zajema gledališče absurda ter svojstveno postavlja portret svoje dobe na odrske deske.

5.3 Nove konvencije dramatike absurda

Odvračanje od realizma oz. tradicionalne dramatike prinese nov umetniški izraz, novo vsebino in formo, nove pripovedne oz. dramske konvencije. A predpogoj dramatike absurda je svet, ki je prepoznaven kot absurden. Tako kot svet absurdnega človeka ni urejen in predvidljiv, tudi drama absurda ne sledi urejeni logiki tradicionalne drame. Ne prikazuje zunanjega sveta ampak notranjega, namesto na razvoj fabule ali specifično problematiko se osredotoča na situacijo posameznika, svet človekove psihe. Esslin realizem teh dram imenuje kar psihološki oz. notranji realizem. Najpogosteje se ukvarja s temo človekove osamljenosti in zapuščenosti ter nesmisla življenja in sveta, na katerega je obsojen sodobni človek.

Gledališče absurda se trudi prebiti zid samozadovoljstva in avtomatizma posameznika, vzbuditi zavedanje o lastni situaciji, ga soočiti z realnostjo njegovega položaja. Po eni strani ga s satiričnim razkritjem položaja kaznuje, po drugi pa ga sooči z absurdnostjo človeškega položaja na sploh. Takoj ko nastopi dvom v sistem vrednot in transcendence, se je potrebno zavedati življenja v dokončni kruti realnosti. Esslin v drami absurda (2001: 401) posameznika vedno vidi soočenega z osnovnimi izbirami, v temeljnih situacijah njegove eksistence. Nastopa izven slučajnih okoliščin kot tudi zunaj socialnega položaja in zgodovinskega konteksta, kamor ga bi lahko umestili. Posameznik je npr. soočen s časom in zato čaka, čaka med svojim rojstvom in smrtjo (Beckett, Gelber), poskuša najti skromno mesto zase v mrazu in temi, ki ga obdaja (Pinter) ipd. Večinoma je vedno osamljen, obdan z zidom lastne subjektivnosti, od koder ne more doseči sočloveka.

Prikaz novega položaja posameznika (kot ga vidi avtor) v svetu ni le glavni predmet gledališča absurda, temveč določa tudi njegovo formo, ki je bistveno drugačna od tradicionalnega gledališča.¹⁵ Gledališče absurda se ne ukvarja s posredovanjem informacij, prikazom problemov ali usod oseb, dogodkov, prav tako ne razjasnjuje, zagovarja ali nasprotuje ideološkim tezam. Ne raziskuje ali rešuje problemov, ne daje moralnih sodb. Bistven je prikaz posameznikove situacije, Esslin piše celo o gledališču situacije (2001: 403). Zato uporablja jezik, ki temelji na vzorcih konkretnih podob in ne na argumentih ali diskurzivnem govoru.

Gledališče absurda dopušča možnost uporabe jezika samo kot eno sestavino večdimenzionalne poetične podobe, včasih je ta dominantna, drugič prikrita. Jezik je na odru postavljen v nasprotje z dogajanjem, prihaja do zmanjšanja pomena. Pogosta je raba nesmiselnih vzorcev, opuščanje diskurzivne logike, ki jo nadomešča s poetično logiko asociacij in asonanc. Govorimo o razvrednotenju jezika (Esslin 2001: 406). Komunikacija med osebami je v drami absurda porušena, pogosto s satiričnim pretiravanjem prikazuje dejansko stanje (prikrivanje dejanskega stanja skozi rabo klišejev in nesmislov, razvrednotenje jezika v dobi sodobnih komunikacij in oglaševanja ipd.).

Ker značaji drame absurda izhajajo le iz avtorjevega osebnega videnja sveta, jim manjka objektivnosti. Ne prikazujejo nasprotujočih si temperamentov ali strasti v konfliktu, ni t.i. dramatičnosti, ne pripovedujejo zgodbe, da bi podali moralni ali kakšen drugi nauk. Dogajanje v drami absurda ne prikazuje zgodbe, temveč se osredotoča na vzorec poetičnih podob. Opušča psihologijo oz. karakterizacijo in zaplet v konvencionalnem smislu ter tako daje večji poudarek poetičnemu elementu. Medtem ko drama z linearno zasnovo opiše dogajanje v času, pa je v dramatični formi, kjer prevladujejo poetične podobe, dimenzija časa čisto naključna. Formalna struktura drame je samo orodje, s katero se izrazi kompleksna podoba, ki je ne moremo prikazati v enem trenutku oz. »in a single moment« (Esslin 2001: 404). Vsaka od teh dram je odgovor na vprašanje, kako se posameznik počuti, ko je soočen »človeško situacijo« (Esslin 2001: 405). S kakšnim občutjem se sooči s svetom in kakšno je tisto občutje, v katerem se znajde? Odgovor je samo en, kompleksna nasprotujoča si poetična podoba v eni drami. To gledališče absurda ustvari z nenadnim soočenjem občinstva z groteskno in izkrivljeno podobo sveta, ki je znorel. S tako šok terapijo doseže »efekt

¹⁵ »This is the *subject-matter* of the Theatre of the Absurd, and it determines its *form*, which must, of necessity, represent a convention of the stage basically different from the 'realistic' theatre of our time.« (Esslin 2001: 403).

odtujitve« (Esslin 2001: 410). Ta zavira identifikacijo občinstva z značaji v drami, kar je značilno za tradicionalno dramo. Občinstvu ostanejo motivi in dejanja oseb nerazumljivi, s takimi se je nemogoče identificirati. Bolj kot so značaji in njihova motivacija ter dejanja nejasni, težje je videti svet z njihovega vidika. Posledično so taki liki bolj komični, grozljivi ipd. in nagovarjajo gledalce na bolj prvinski, bolj globoki ravni.

Posamezniki so v vsakdanu soočeni s svetom, ki je razklan in je izgubil svoj smisel. Tega stanja se ne zavedajo, s tem shizofrenim kozmosom ga po Esslinu (2001: 413) ponovno seznanjajo ravno gledališče absurda. Gledalec se mora sprijazniti z izkušnjo, ki mu jo posreduje, prisiljen se je vključiti in interpretirati ter sprejeti dejstvo, da je svet absurden. Priznanje posameznika ima kljub sprva navidezno obupnemu položaju terapevtski učinek. Brez kakršnihkoli iluzij se lahko zavestno spopade s situacijo in se osvobodi svojih strahov.

»Psihološka resničnost« (Esslin 2001: 415) je izražena skozi podobe, ki so zunanje projekcije stanja duha, strahov, nočnih mor in konfliktov osebnosti avtorja. Dramatična napetost drame absurda se temeljno razlikuje od t.i. tradicionalne drame, ki skozi razkritje zgodbe stremi k prikazu objektivnih značajev. Vzorec zapleta, konflikta in končnega razpleta odseva pogled sveta, v katerem so odgovori možni ter so smisel eksistence in pravila obnašanja jasna. A drama absurda ne ponuja nobenega jasnega odgovora ali rešitve. Pogosto ima ciklično strukturo, konča se enako kot se začne, dogajanje se ne razvija linearno od točke A do točke B kot v tradicionalni drami. Postopno gradi na zapletenem vzorcu poetičnih podob. Dogajanju manjka očitne motivacije, osebe so v stalnem toku in pogosto zunaj jasne sfere racionalne izkušnje. Namesto da bi gledalec našel rešitev, si je prisiljen postavljati vprašanja.

Tudi Berger v spremni besedi *Čakajoč Godoja* po Esslinu povzema sintagmo gledališče absurda, ki označuje »občutje metafizične tesnobe pred nesmiselnostjo človekove usode v svetu, kjer ni več višjih vrednot« (1997: 16). Dramatika absurda je našla svoji temi primeren izraz, poudarja uprizorjanje tega občutja in ne govorjenje o njem. Značilno je, da »teži k univerzalnemu, se pravi k splošnemu in vseobsežno veljavnemu, in da upodablja človekovo usodo, kakršno je pač ugledal avtor, zunaj časovnih in prostorskih opredelitev« (Berger 1997: 13). Razlikuje se od uveljavljenih vzorcev tradicionalne dramatike.

V njej ni zapleta, vrha in razpleta, saj se dogajanje ne razvija premočrtno, temveč se ponavlja in se ob koncu vrne v svoje izhodišče, v njej se osrednjim postavam ne pripeti nič takšnega, ob čemer bi

spregledale in se očistile ali pa v svoji zmoti tragično propadle. Tudi osebe v njej so močno drugačne od junakov klasičnega gledališča, saj je vprašljiva celo njihova identiteta /.../ Nepojasnjena ostaja njihova preteklost, ki jih je nemara privedla v položaj, v kakršnem jih vidimo, in težko je v zvezi z njimi govoriti o zaokroženo oblikovanih značajih, ki bi ustrezali veljavnim psihološkim zakonitostim. Čas in prostor, v katera so postavljene, nista natančneje določena in tudi njim povzročata precejšnje težave, ko ju skušajo prepoznati. Dogajanje, kolikor ga je, ne poteka po nareku vzrokov in posledic, ampak precej poljubno in razumsko neutemeljeno, pa tudi osnovna zgodba je skromna in razpršena na mnoge enako (ne)pomembne drobce. Govorica, s katero se izražajo osebe, je izgubila izbranost in lesk in se približala pogovornemu jeziku, ki se ogiba nižjemu izrazju, hkrati pa vanj po poti alegoričnih asociacij vdirajo nerazumljivosti, ki krnijo njegovo sporočilnost. /.../ prazen, nepresojen svet in v njem dezorientirane postave, ki so jim tuja globoka razmišljanja in velika dejanja, saj jim zadoščajo drobni opraski in nepovezana besedovanja, v katerih ponavljanja so ujeti. (Berger 1997: 15).

Danes, ko sta smrt in starost vedno bolj zakrita z evfemizmi in tolažilnim otroškim govorom ter ko grozi, da bo življenje zadušeno v masovni rabi hipnotično mehaniziranih vulgarizmov, je potreba po tem, da je posameznik soočen s svojim realnim položajem, večja kot kadarkoli prej. Dostojanstvo posameznika je ravno v tem, da se lahko svobodno sooči z realnostjo, brez strahu in iluzij, zlasti pa v tem, da se ji lahko smeji.¹⁶ In ravno temu so se vsak na svoj način posvetili dramatikom absurda.

¹⁶ »Today, when death and old age are increasingly concealed behind euphemisms and comforting baby talk, and life is threatened with being smothered in the mass consumption of hypnotic mechanized vulgarity, the need to confront man with the reality of his situation is greater than ever. For the dignity of men lies in his ability to face reality freely, without fear, without illusions – and to laugh at it. That is the cause to which, in their various individual, modest, and quixotic ways, the dramatists of the absurd are dedicated.« (Esslin 2001: 429).

6. Prvine dramatike absurda in izbrana dela H. Pinterja in M. Zupančiča

6.1 Harold Pinter

6.1.1 *Zabava za rojstni dan* (1957)

Že v zgodnjih in manj uspešnih delih kot npr. *Soba* ali *Zabava za rojstni dan* najdemo mnoge od osnovnih tem ter nakazan osebni stil in idiom Pinterjevih kasnejših del – srhljivo kruto podobnost njegove reprodukcije spregatev in dolgoveznih nepomembnosti vsakdanjega govora; vsakdanje banalne situacije, ki se postopno zapolnijo z grožnjo, grozo in skrivnostjo; namerna izpustitev pojasnila ali motivacije dogajanja (Esslin 2001: 235). Gre za svet, ki se je iztiril, v katerem življenje poteka po čudni logiki, stvari so nerazumljive. Nekaj se zgodi, običajno nekaj strašnega, toda ne vemo, zakaj.

Sredi zabave pridejo nad človeka mračne sile in ga pogoltnejo, kot se je zgodilo Stanleyju v *Zabavi za rojstni dan*. Stanley je neuspešen pianist, ki je našel zatočišče v gostišču v britanskem obalnem letovišču. Tega s pomočjo moža Peteya vodi materinska starejša ženska Meg. Stanleyja obiščeta neznanca, Goldberg in McCann, ki mu proti njegovi volji priredita zabavo, čeprav ta vztraja, da sploh nima rojstnega dne. Tja je povabljena tudi sosedka Lulu. Veseljačenje se sprevrže v nočno moro: Meg je skoraj zadavljena, Lulu je žrtev spolnega nadlegovanja, Stanley pa se spremeni v psihološko rastlino oz. zombija. Preoblečenega, nemega in z zlomljenimi očali v rokah ga Goldberg in McCann odvedeta iz hiše neznanu kam. Zabavo mu organizirajo drugi, vanjo ga prisilijo, on lahko le osuplo strmi in spušča neartikulirane glasove. Življenje mu režirajo drugi in obvladujejo ga sile, ki jih ne razumemo in so nam sovražne. »Junak Pinterjevih iger doživlja svet podobno kot Jud, ki se mu obeta holokavst. Svet ni varen, ničesar oprijemljivega ni, kar bi dogajanju dalo smisel« (Jesenovec Petrović 2006: 149). Kljub Pinterjevemu judovskemu poreklu menim, da je ta interpretacija pretirana (zanika jo tudi Pinter sam).¹⁷ Morda bi lahko vzdržala v času nastanka dram, vendar je skozi njegov opus to občutenje sveta prisotno vseskozi. To ni le občutenje sveta junaka judovskih korenin, ampak celotne generacije, tako tiste, ki je odrasla med in po 2. svetovni vojni kot te v 21. stoletju.

Verjetno je bolj nadrealistično kot katerokoli poznejše Pinterjevo delo. Vsebuje vse prvine, po katerih je zaslovel: boj za teritorij, slo po oblasti, spolnost, pomanjkanje varnosti, toda vse to je le nakazano,

¹⁷ Intervjuju z Brianom Glanvillom v časopisu *Jewish Chronicle* februarja l. 1960 (Billington 2007: 109–110).

poglavitne stvari se zgodijo za površjem vsakdanjega kramljanja in včasih na videz nepomembnih dialogih ali celo premorih. Končni izdelek je temačna drama, polna neizrečenih nevarnosti. Delo so si razlagali kot metaforičen portret travme odraščanja, kot prikaz pomanjkanja varnosti in sodobnega sveta ter kot ponazoritev obupnega boja za preživetje (Jesenovec Petrović 2006: 150).

Zabavo za rojstni dan so interpretirali tudi kot alegorijo na pritiske konformizma oz. politične agresije nad posameznikom, umetnik Stanley se je namreč prisiljen podrediti predstavnikoma buržoaznega sveta. Vendar lahko dramo razumemo kot alegorijo smrti, ko posameznika temne sile odpeljejo iz toplega zavetja (Meg oz. sobe). A vse te interpretacije po Esslinu (2001: 241) ne vzdržijo, delo enostavno raziskuje situacijo, prikazuje poetično sliko posameznika, ki išče varnost. Govori o skriti grozi in strahovih, o terorizmu našega sveta, ki je pogosto utelešen v lažni prijaznosti ali zagrizeni brutalnosti ter o tragediji, ki nastane zaradi pomanjkanja razumevanja med ljudmi. Posplošeno alegorično interpretacijo zanika tudi sam Pinter,¹⁸ ki pravi, da je zanj nemogoče napisati dramo po neki abstraktni ideji. Začne namreč pisati iz neke podobe ali situacije, v katero vključi nekaj oseb.

Življenje obravnava v njegovi absurdnosti, v osnovi oz. do neke točke ga prikaže kot smešno. Vse je smešno, dokler se ne pokaže grozljivost človeške situacije. Življenje je smešno, ker je naključno, temelji na iluzijah in samoprevarah, podobno kot Stanleyjeve sanje o svetovni koncertni turneji, zgrajene na pretvarjanju in grotesknem pretiravanju. A v realnosti je vse relativno in nesigurno, obdani smo z neznanim in to nas obremenjuje in straši. Kraj in čas sta neopredeljiva, zdi se, da je začetek zadnjega tretjega dejanja zrcalna podoba začetka prvega (ciklična struktura). Identiteta in motivacija nastopajočih je vprašljiva (značilno za gledališče absurda). Srečamo se z značilnimi 'pintaresknimi' težavami pri komuniciranju in z dvoumnimi pomeni izrečenega. Tudi jezik namerno ni dosleden: enkrat knjižen, včasih, brez logike, pa pogovoren, poln nesmislov in navidezno brezskrbnega kramljanja, pod katerim se skriva stalna grožnja.

6.1.2 Vrnitev domov (1964)

Vrnitev domov (*The Homecoming*) je delo, ki je močno vznemirilo občinstvo in literarne teoretike po vsem svetu. Sodi med Pinterjeva »temeljna dela in predstavlja dramski vrhunec osrednjega dela njegovega opusa.« (Dominkuš 2008: 10). Če upoštevamo čas nastanka dela,

¹⁸ Intervju s Tynanom. (Esslin 2001: 242).

se zdi še toliko bolj šokantno in grozljivo, saj prizor za prizorom sledimo nepredstavljenim dejanjem (ostarel oče verbalno zlorablja sinove in brata, brat zapeljuje svakinjo že ob prvem srečanju, mož predlaga ženi, naj ostane z njegovo družino in se preživlja kot prostitutka). Vse to je že na prvi pogled neverjetno in obsceno, razlogi in motivacija niso jasni. Še najbolj preseneča, da manjka vidik ali vsaj namig avtorja, ki bi (moralno) vrednotil dramo. Pinter nas pusti pri vrednotenju videne popolnoma same, še danes se niso končale polemike, ki pogosto zagovarjajo diametralno nasprotna stališča. Sama se strinjam z Darjo Dominkuš, ki navaja, da je »prav avtorjevo dosledno odklanjanje vsakršne obsodbe ključno za osuplost, ki jo je povzročila.« (2008: 11). Kljub temu Esslin meni (2001: 255), da je razumevanje drame dokaj enostavno. Predstavlja namreč zaporedje realističnih dogodkov, ki so obenem lahko fantazija, želje, ki se uresničijo le v sanjah. Igra je smiselna na obeh ravneh, a njena poetična moč po Esslinu izvira iz ambivalence med njima.

Drama ima linearno strukturo, dogajanje je strnjeno v razpon dveh dni. Točnega kraja in časa ni mogoče razbrati. Max, upokojen mesar živi v severnem Londonu s svojima dvema sinovoma, Lennyem in Joeyem. Z njimi prebiva tudi stric Sam, voznik limuzine. Po dolgi odsotnosti jih nepričakovano obišče najstarejši sin Teddy z ženo Ruth. Kljub temu, da sta se poročila tik pred njegovim odhodom, je družina ni nikoli spoznala. Pred leti je namreč odšel v Ameriko, kjer predava filozofijo na univerzi. Z Ruth imata tri sinove, ki ju čakajo doma. Erotično se zbliža s svakoma, postopoma se izkaže, da ja Lenny zvodnik. Ta ji hladnokrvno predlaga, naj ostane z njimi ter začne služiti kot prostitutka, s čimer se Ruth strinja. Tudi njen mož Teddy to sprejme ter se sam vrne k njunim sinovom. Na koncu pred Ruth klečeplazi še stari Max in prosjači za njene spolne usluge.

Edina elementa, ki v drami ne delujeta 'realistično', sta Lennyev predlog Ruth in mirno strinjanje Teddya, da je njegova žena kurba. Vendar če podrobneje spremljamo besedilo, ugotovimo, da je čisto možno, da je že pred poroko delala kot prostitutka (zagotovo je pozirala kot gol fotomodel). Če je imela težave s prilagajanjem v novo vlogo matere in gospodinje v Ameriki (kot nimfomanka, kakršna je prikazana), je najbrž pogosto spravljala Teddya z univerzitetno kariero v sramoto. Možno je, da je bil izlet v Benetke zadnji poskus rešitve zakona, ki je očitno spodletel. To interpretacijo (Esslin 2001: 256) lahko potrdimo tudi s Samovimi namigi, da je bila tudi Teddyeva mati prostitutka ter da so bili taki dialogi del vsakdana družine. Tudi zato se Teddy hladno strinja, da je njegova žena kurba.

Esslin obenem izpostavlja tudi drugo raven fantazije in izpolnitve sanj (2001: 256). Meni, da *Vrnitev domov* predstavlja sinove sanje o seksualni osvojitvi matere in nelagodja očeta. Jasno je, da sta očetovski figuri Max in Teddy (kot starejši sin) ter da je Ruth podoba matere. Sinovi so tisti, ki hrepenijo po njej (Lenny, Joey) in Maxovo prosjačenje za njene seksualne usluge zaključijo sinove ojdipovske sanje. Zdaj sta vlogi sina in očeta obrnjeni, sinovi si lastijo materino seksualnost, oče pa je tisti, ki mora zanjo prosjačiti. Pinter to interpretacijo vztrajno zavrača, »trdi da je *Vrnitev domov* igra o ljubezni in o iskanju ljubezni« (Dominkuš 2008: 13).

Igro so analizirali z vseh mogočih stališč, družbenega, psihološkega, etološkega, lingvističnega. Naismith interpretira *Vrnitev domov* kot družinsko dramo (2000: 138–148), ki brez moralnih zadržkov z brezobzirno objektivnostjo razkriva družinska razmerja. Ruth je namreč tista, ki vnese nemir med družino in preko katere se ostali člani družine maščujejo Teddyu za nenadno izginotje in dolgo odsotnost. A nje njihov odnos ne moti, ampak se prostovoljno odloči, da bo ostala z njimi, namesto da bi se vrnila v Ameriko. Omenja tudi interpretacijo Petra Halla in Stevena Granta (Naismith 2000: 150–151), prvega režiserja drame, ki delo primerja s človeško džunglo, v igri naj bi bilo nekaj živalskega, prvinskega. Skozi razmerja med družinskimi člani so izraženi prvinski živalski nagoni, tj. preživetje, želja po prevladi, strah in obramba pred vsiljivci, želja po ubijanju, naključno živalsko parjenje. Intenzivna atmosfera, nejasna motivacija in karakterizacija, enigmatična preteklost vodi še v druge interpretacije, npr. o t.i. komediji (slabih) manir oz. »comedy of (bad) manners« (Naismith 2000: 153), resni duševni bolezni Ruth, sporu med generacijami oz. spolni zlorabi.

MAX: Nehaj me klicati očka. Samo nehaj me klicati očka, a ti je jasno.

LENNY: Ampak jaz sem tvoj sin. **Vsak večer si me dajal spat. Tebe je tudi dajal spat**, a ne, Joey?

Pavza.

Rad je dajal spat svoje sinove. (Pinter 2008: 34).¹⁹

»Pinter kondenzira stereotipe do te mere, da učinkujejo kot drastična karikatura. Njegovo podiranje tabujev je dokončno in uničujoče.« (Dominkuš 2008: 12). Radikalen dvom in totalen obračun z tradicionalnimi vrednotami in institucijami je tisto, zaradi česar so uvrščali *Vrnitev domov* v okvir gledališča absurda. Neznana je motivacija oz. povod za nezaslišana

¹⁹ V tem in v vseh nadaljnjih citiranih primerih označila izbrano besedilo kot krepko avtorica sama.

dejanja družinskih članov, kraj in čas sta le okvirno določljiva, sledimo številnim nerazložljivim absurdnim situacijam. Tudi Esslin jo z nekaterimi drugimi deli Pinterja v monografiji *The Theatre of Absurd* obravnava kot dramo absurda.

6.1.3 *V prah se povrneš* (1996)

Zagotovo pa samo v okvir gledališča absurda ne moremo postaviti naslednji dve obravnavani Pinterjevi drami. *V prah se povrneš* (*Ashes to Ashes*) velja za izrazito politično igro, čeprav obenem ne odstopa dosti od Pinterjevega kanona. Kot že nekajkrat prej je tudi to delo nastalo praktično čez noč – napisal ga je v desetih dneh, spodbudilo ga je branje biografije o Albertu Speeru, priljubljenem Hitlerjevem arhitektu, ministru za oboroževanje, ki je organiziral delovna taborišča v nacistični Nemčiji.

V prah se povrneš je izjemno močno delo, izmikajoče se, hipnotično, moteče. V njem nedvomno odmevajo prejšnje Pinterjeve igre: močna želja izkopati žensko preteklost in se je polastiti /.../; dvoumen odnos med zasliševalcem in žrtvijo /.../; barbarstvo in okrutnost. Vendar ima čisto samosvoji ton, v katerem brez težav staplja konkretno in fantazmargorično. /.../ Deluje kot pervertirana ljubezenska zgodba in kot evokacija samovolje in okrutnosti državne moči. (Billington 2007: 375).

Dogaja se v sobi v podeželski hiši z vrtom, nekega poletnega zgodnjega večera. V prostoru sta Devlin in Rebecca, oba v štiridesetih letih. Iz njunega dialoga je jasno, da sta intimno povezana, vendar ne moremo razbrati, ali sta poročena ali zgolj ljubimca, zdi se, da gre za psihoterapevta in pacientko ali celo zasliševalca in njegovo žrtev. Devlin namreč skozi dramo postavlja Rebeci intimna oz. osebna vprašanja, npr. o nasilnem ljubimcu, za katerega ni jasno, ali se mu podredi prostovoljno ali jo ta zlorabi, potem ko ji zagrozi, da jo bo zadavil. Želi, da bi racionalno pojasnila svoje izjave. Med drugim pripoveduje o tem, kako je svojega ljubimca spremljala v njegovo tovarno, nečloveški prostor, kjer so delavci iz spoštovanja ali strahu pred njim snemali kape. Opiše, kako je na (po poklicu turistični vodič) železniški postaji nasilno jemal dojenčke iz naročij njihovih mater ter kako je videla skupino ljudi, ki so jih peljali v smrt. Devlin želi vzpostaviti red, prevzeti kontrolo, npr. prisiliti Rebecco, da mu poljubi pest (dejanje, v katerega jo je želel prisiliti ljubimec in o katerem pripoveduje na začetku). Ob koncu drame, se Rebecca poistoveti z zgodbo, kar naenkrat uporablja prvo osebo ednine, ona je tista, kateri so odvzeli otroka. Postopoma se celotno dogajanje, zgrajeno na podobah sanj, spomina in odmevov, razjasni. Čeprav se najprej zdi, da smo v povprečni

angleški dnevni sobi na angleškem podeželju, kjer ljubosumni moški srednjih let prepirljivo poizveduje o erotični preteklosti svoje partnerke, se atmosfera skozi dramo zastruje. Pinter sicer nikjer ne piše izrecno o nacizmu, a iz številnih namigov se porajajo vedno nove asociacije na koncentracijska taborišča oz. holokavst, npr. prestrašeni delavci s kapami v 'tovarni', ločitev mater od otrok na železniški postaji, množice ljudi, ki gredo v smrt.

REBECCA: /.../ Gledala sem skozi okno in zagledala celo množico ljudi, kako grejo skozi gozd, po poti do morja, v smeri proti morju. Videti je bilo, da jih zelo zebe, imeli so plašče, čeprav je bil tak krasen dan. /.../ Nosili so torbe. Imeli so ... vodiče ... ki so jih peljali, jih vodili. Šli so skozi gozd in lahko sem jih videla od daleč, kako stopajo čez skale in dol v morje. Potem so se mi izgubili izpred oči. /.../ Njihove torbe so se počasi pozibavale na valovih. (Pinter 1998: 24).

Pinter je na vprašanje, ali igra govori o nacizmu, odgovoril:²⁰ »Ne, mislim, da sploh ne. To je igra o podobah nacistične Nemčije; mislim, da jih nihče ne more izbrisati iz svoje glave. /.../ Govorim o nas in našem razumevanju preteklosti in naše zgodovine in kaj za nas zdaj to pomeni.« (Billington 2007: 384). Gre tudi za tipično t.i. dramo moči oz. »power play« in t.i. igro spomina oz. »memory play« (Billington 2007: 378). Devlin ne želi le obvladovati Rebeccine duše in telesa, ampak tudi vse njene spomine, zaznave preteklih dogodkov. V trenutku, ko se Rebecca poistoveti z materjo, ki ji odvzamejo otroka, postane tudi Devlin njen sadističen ljubimec.

Čeprav z očitno družbeno politično konotacijo, ostaja Pinter zvest tipični atmosferi svojih dram. Nejasna situacija in preteklost, motivacija likov, kraj in čas dogajanja sta podana le okvirno. Iz nekaterih angleških imen bi lahko sklepali, da smo v Angliji, a ostale podobe tega ne potrjujejo (mesta, pokrita z zamrznjenim blatom, železniške postaje, mejni prehodi in kontrolne točke bi lahko bile kjerkoli, npr. Auschwitz, Srebrenica ali Darfur). Spremljamo ciklično strukturo, prizor, ki ga Rebecca opisuje med zasliševanjem Devlina na začetku drame, se ob koncu ponovi. Le da na mesto sadističnega ljubimca stopi Devlin sam. Svet je zaostren, moreč in grozljiv, absurdna situacija, kateri se »Bog pogreza v živi pesek« (Pinter 1998: 23). Svet brez Boga označi kot vakuum, ki bi nastal »če bi na Wembleyu Anglija igrala z Brazilijo, pa ne bi bilo žive duše na stadionu« (Pinter 1998: 23). Sodoben svet poimenuje: »Tekma stoletja. Absolutna tišina. /.../ Odsotnost. Ohromelost. Svet brez zmagovalca.«

²⁰ Intervju z Mireijo Aragay v Barceloni, december 1996 (Billington 2007: 385).

(Pinter 1998: 23). Kljub temu, da konec 20. stoletja težko govorimo o gledališču absurda, so v Pinterjevem opusu na izrazito sodoben način še vedno prisotne njegove tipične prvine.

6.1.4 Praznovanje (1999)

Kljub Pinterjevemu širokemu in aktivnemu udejstvovanju (igranje, režiranje, politični aktivizem), je javnost težko pričakovala njegovo novo dramsko delo (ki je hkrati njegovo zadnje). *Praznovanje (Celebration)* je bilo prvič uprizorjeno leta 2000 na festivalu Almeida v Londonu skupaj z njegovim prvim delom *Soba (The Room)*, kar omogoča določen pogled na celoten opus. Obe drami se ukvarjata s teritorijem in lastništvom, obračunom moči med moškimi in ženskami, čeprav je med nastankom prvega in zadnjega dela minilo več kot štirideset let, med obema še vedno lahko potegnemo vzporednice (Billington 2007: 408). Je ena od Pinterjevih najbolj smešnih dram, s humorjem in ironijo upodablja grobo in zanikrno obnašanje ter vulgaren materializem novih bogatašev. Sprva se lahko smejimo t.i. komediji slabih manir oz. »comedy of bad manners« (Billington 2007: 404).

Dogajanje se vrta okrog treh parov, ki večerjajo v eni izmed najdražjih restavracij v Londonu. Pri prvi mizi Lambert in Julie skupaj z drugim poročenim parom, z Mattom in Prue, praznujeta obletnico poroke (Julie in Prue sta sestri ter Lambert in Matt brata). Russel (mlad bankir) in Suki sedita pri drugi mizi ter se kasneje pridružita prvemu omizju. Lambert namreč ugotovi, da Suki pravzaprav pozna ter da je pred leti z njo celo spal. Pogovor pri večerji je preleten z razmišljanji lastnika restavracije Richarda (njegov lik naj bi bil osnovan na znanem lastniku restavracije The Ivy v Londonu, Jeremy Kingu), z medklici ga prekinjata tudi hostesa Sonia ter Natarakar. Večer se začne kot običajno praznovanje obletnice, razvije pa se v zapleten preplet zloveščih tem (kot npr. incest) in prikritih razmerij, ki nihajo med ljubeznijo in sovraštvom. Kot že v prejšnjih Pinterjevih dramah posebne priložnosti, zabave za rojstni dan, vrnitve domov, praznovanje obletnice niso to, kar so videti. Drama se konča s skrivnostnim govorom natarakarja, ki nakaže možnost, kako pobegniti pred bolečino vsakdanjega življenja oz. rutine.

Sam prizor treh parov, ki praznujejo oz. obedujejo v fini restavraciji sprva deluje domače, pomirjujoče. A ob spremljanju omizij naletimo na občutek odtujenosti, 'nedružinskosti'.

Billington (2007: 405) tudi v zadnji Pinterjevi drami izpostavlja pomembno vlogo spomina, zlasti dejstvo, kako malo in z grenkobo govorijo o svojih otrocih, čeprav praznujejo obletnico poroke. O njih govorijo kot o osebah, ki nimajo nobenega spomina, medtem ko se sami ukvarjajo le s svojimi seksualnimi dogodivščinami. Tudi pri drugih likih so prisotne podobne protislovne izjave. Natakarc secira preteklost z zgodbicami svojega dedka, hostesa Sonja se brez oklevanja in le na hitro spominja mrtvega ljubimca, lastnik restavracije Richard trdi, da je za fino in drago restavracijo črpal navdih po spominu starega puba iz otroštva.

RICHARD: /.../ Stari možje so kadili fajfe, nobene glasbe seveda, sirove rolade, kisle kumarice, sreča. Mislim, da je ta restavracija – katere prijazni pokrovitelji ste tudi vi – črpala navdih v tisti gostilni iz mojega otroštva. Srčno upam, da ste opazili, da vas hiša počasti s kislimi kumaricami, takoj ko se usedete. (Pinter 2003: 63).

Čeprav Pinter tudi v zadnji drami sledi svojemu načinu pisanja, jo težje uvrstimo v okvir dramatične absurda. Ni cikličnosti, kraj dogajanja je jasneje določen, predvsem je vsesplošna zaostrena atmosfera veliko manj intenzivna kot v drugih Pinterjevih delih. Nekateri dialogi so sicer mestoma absurdno komični (npr. Natakarcjevi medklici, obscenosti, nevednost), a jih največkrat razumemo kot kritiko novopečenega bogastva, plehkosti in nevednosti, novih vrednot. Šele z zadnjim prizorom (zadnjim Natakarcjevim monologom) pred nas postavi poetično sliko, brezizhodno sliko sodobnega sveta, ki jo lahko razumemo (tudi) kot absurdno. Sicer nakaže rešitev oz. izhod, a to je smrt.

6.2 Matjaž Zupančič

6.2.1 *Izganjalci hudiča* (1990)

V prvi knjižni zbirki *Izganjalci hudiča* (1993) Matjaža Zupančiča sta poleg istoimenske enodejanke objavljeni še dve dramski deli, enodejanka *Slastni mrlič* in *Nemir*. Celotno zbirko »namesto epiloga« (Zupančič 1993: 225) zaključujejo *Dimenzije*. V zbirki Zupančič nadaljuje in razvija tradicijo dramatične absurda. Dramske osebe se »namesto z vzvišenim pričakovanjem odsotnega ukvarjajo z vdiranjem v intimo drugih, predvsem tistih, ki s svojo obrobnostjo in zadržanostjo predstavljajo idealne žrtve in so s svojo nedoločljivostjo hvaležni objekti za vsakovrstne projekcije,« zapiše Matej Bogataj v kratki spremni besedi na naslovnici zbirke. Zupančičev svet deli »na gleduhe, zasledovalce, preganjalce in zoprnike vseh vrst ter žrtve, na katerih se konstituira in očiščuje« (Bogataj 1993) in temelji na izrinjanju

drugačnega. Vse kar izstopa je običajno prikazano kot čudežno, iracionalno in grozljivo, ki pogosto prehaja v grotesko. *Izganjalci hudiča*, prvo dramsko besedilo Zupančiča (in obenem naslov zbirke dram iz l. 1993) »prikazuje urbane ljudi v primežu sodobne civilizacije« (Borovnik 2005: 175). Že tu se srečamo z nasiljem in strahom, ki ga spremljata skozi celoten opus. »To je strah pred drugačnostjo, podkrepjen s človekovo fanatično željo, da bi svet urejal po svoji podobi« (Borovnik 2005: 176–177).

Dogajanje v igri se osredotoča na prihod nove stanovalke »v starejši, večnadstropni stanovanjski hiši« (Zupančič 1993: 9). Stanovalci, dva zakonska para (David in Anita ter Danijel in Sara), so hinavski dvoličneži, ki že vnaprej zavračajo karkoli drugačnega, nenavadnega in novega. Na novi stanovalki jih zmoti to, da je samosvoja, samozadostna in očitno drugačna. Začno jo opazovati, kukati skozi ključavnice, poskušajo jo nadzorovati. Krivijo jo za nenavadne šume, slab spanec in celo nočne more, s svojo prisotnostjo jih »spravljata na rob obupa« (Zupančič 1993: 33). Pripisujejo ji nenavaden vpliv na živali, še posebej na pritepenega psa, ki se pojavi v hiši po njenem prihodu. Ne da bi se z njo pogovorili, se odločijo, da bodo mrcino zastrupili, obenem pa David trdi, da »stvari raje ureja(m) po mirni poti. Tukaj pa smo, kot kaže, izčrpali vsa mirna sredstva« (Zupančič 1993: 34). Dejansko so vse dni samo opravljali, iskali in si izmislili razloge, zakaj sovražijo novo drugačno sostanovalko. Na hodnik nastavijo kos mesa pomočenega v strup. Sara komaj čaka, da bo videla Suzanin »naduti obrazek, ko bo v veži našla crknjenega psa« (Zupančič 1993: 34), tudi Danijel se zelo veseli dogodka (Zupančič 1993: 35). Posledično naj bi bila po mnenju stanovalcev odgovorna za številni mrčes, ki se pojavi po poginu živali. Vsa stavba je polna golazni, edino njeno stanovanje deluje čisto. Napeto, moreče in grozljivo atmosfero sooblikuje tudi vreme oz. neznosna vročina ter sopara, ki se postopoma skozi igro stopnjuje. Na začetku stanovalci opazijo le nekaj rdečih mravelj, število mrčesa kmalu preide v invazijo, ki spominja na poplavo krvi:

DAVID: Moj bog, poglej! Vsepovsod je kri! Skozi okna teče v sobo, kmalu bo vdrla na hodnik!

ANITA: Kakšna kri, to so mravlje, rdeče mravlje! Celi roji prihajajo skozi okna ... kmalu bodo tukaj. (Zupančič 1993: 57).

Vsi stanovalci so zabuhli od pikov v obraz, jezni in nestrpni. Svoj bes usmerijo proti novi stanovalki, ki mirno čaka nanje, ko s palicami v roki vdrejo k njej v stanovanje. Zahtevajo priznanje in kesanje. Kaplje dežja, s katerimi se zaključí VI. prizor, delujejo odrešilno za vso

situacijo. Šele v naslednjem prizoru (suspenz!) izvemo, da je ženska pobegnila isti dan, ko so stanovalci vdrli in razdejali stanovanje. Razjasni se tudi, da je za insekte bila res kriva ona, saj je na dvorišču premalo zagrebla poginulega psa, kar je privabilo nadležen mrčes. A stanovalci jo še vedno opažajo v bližini ter čakajo, ko Anita prinese novico:

ANITA: Pravijo, da se je zgodila nesreča. Da so v sosednji ulici ubili žensko. Pravijo, da so jo zvelkli v grmovje. Da leži tam že dva dni, so rekli. Da jo še dolgo ne bi našli, če ne bi dež izpiral krvi na cesto. Pravijo, da je ležala skoraj brez obleke. Pravijo, da sta bila najmanj dva. Pravijo, da ji je bilo ime Suzana. (Zupančič 1993: 73).

Šele na tem mestu, konec VII. prizora, je prvič po *Prologu* uporabljeno njeno ime. Ves ta čas ko so stanovalci prežali nanjo in njena dejanja, se zdi, kot da ne vedo, kako je novi stanovalki ime. Anita je celo slišala njene krike na pomoč, a krivdo pripišejo njej sami. Ni jasno kdo je morilec, a sumljivi so vsi. Osrednjemu delu sledi *Epilog*, ki se dogaja v puščavi »*Mnogo pred svojim časom*« (Zupančič 1993: 80), kjer protagonisti iz Suzane izganjajo hudiča. Sporočilo mističnega obreda je jasno, to se je že v preteklosti zgodilo posebnežem in individualistom in isto je v sedanjosti ter bo v prihodnosti.

Ukvarjanje s privlačno, vendar po njihovem nesramno sosedo, postopno preseže preprosto oprezanje in vohunjenje. Kmalu dobi razsežnost nekakšnega sprevrženega obredja, v katerem pod krinko samozaščite in samoobrambe sproščajo vsakršne preganjavice, krvoločne sanjarije in skupaj z njimi tudi odkrito agresivnost, ki se pomiri šele, ko stanovalko najdejo umorjeno. (Dominkuš 2007: 18–19).

Zdi se, da gre pri Zupančičevih dramah za uprizoritev določenega psihičnega stanja. Lukan meni, da »so v resnici uprizoritev določenega psihičnega stanja /.../ da je prostor dogajanja njegove dramatike psihičen, psiha, ne pa konkreten, objektivna stvarnost.« (2008: 76). Strinjam se z njim, da se zdi zunanji svet Zupančičevih dram »meglen, nekoliko razblinjen« (Lukan 2008: 76), vendar menim, da je tak zlasti v zgodnjih delih, kot sta npr. *Nemir* in *Slastni mrlič*. To deloma drži tudi za *Izganjalce hudiča*, vendar lahko podobna opravljanja, sovražnosti in agresijo postavimo v veliko konkretnih stanovanjskih hiš in ne le v psiho posameznika. Osebe v obravnavanem besedilu so poimenovane, medtem ko npr. v *Slastnem mrliču* avtor ni uporabil osebnih imen, le splošne oznake nastopajočih: Starec, Mlada ženska, Mlad moški, Postopač, Dama v črnem, Preiskovalec, Neznane, Prvi krovec, Drugi krovec. Prisoten je nadzor večine nad manjšino, kolektiva nad posameznikom.

V dramo *Izganjalci hudiča* se podobno kot v številnih Pinterjevih delih mešajo prvine dramatične absurda z elementi tradicionalne dramatične. Tako npr. za glavno junakinjo ne vemo, ali sploh obstaja (nikoli ne pride iz stanovanja), morda gre celo za privid stanovalcev. Atmosfera se postopno preko sanj in fantastičnih motivov zaostruje do nasilja. O neizbežnosti in cikličnosti situacije (izganjanje hudiča oz. zatiranje izstopajočega posameznika) lahko sklepamo iz *Prologa*, dela pa kljub temu ne moremo postaviti samo v okvir dramatične absurda. Jezik je koherenten, dogajanje, motivi in 'kvazi' vrednote protagonistov zlahka umestimo v kontekst bolj tradicionalne dramatične.

6.2.2 Vladimir (1997)

S tematizacijo patoloških dimenzij, ki se skrivajo v vsakem človeku, se ukvarja drama *Vladimir*, ki je skupaj s »fantastično igro« (Zupančič 1999: 105) *Ubijalci muh* izšla tudi v knjižni izdaji leta 1999. Srhljivo grozljivo atmosfero Zupančič prvič v svojem opusu prestavi iz »stiliziranih podob majhnih, zaprtih skupnosti na realna tla našega vsakdana« (Dominkuš 2007: 23). Dogajanje je razdeljeno na pet delov, označenih le s številkami, ki s časovnimi presledki zajemajo obdobje nekaj tednov ali mesecev in na skoraj filmski način prikaže življenje mlade generacije konec devetdesetih let. Drama je postavljena v sodobnost, kjer se zdi, da sta pomembna le še denar in uspeh.

V nekoliko zanemarjenem študentskem stanovanju živijo Aleš, Maša ter Miki. Prva dva sta par, druga dva pa sošolca na fakulteti. Zaradi finančne stiske se brezposelni Aleš odloči, da bo oddajal prosto sobo. Edini, ki se javi na oglas, je Vladimir, 55-letni bivši paznik oz. varnostnik. Medtem ko Miki že od začetka nasprotuje njegovi vselitvi in opozarja na njegovo vsiljivo obnašanje, sta Maša in Aleš sprva nad njegovim prijaznim in vljudnim vedenjem navdušena. Pomaga jima v stanovanju, z 'dobronamernimi' nasveti ter tudi finančno, ko poplača dolg Aleša. Postopoma jih začne manipulirati in nadzorovati, s prirejanjem resnice vnaša razdor znotraj njihove družbe. »V vse se vtika,« (Zupančič 1999: 75) in jih posiljuje z redom (prepove branje časopisa pri zajtrku, vztraja, da Maša zaklepa kolo ipd.). Miki se zaradi neutemeljene ljubosumnosti Aleša izseli, tudi odnos med Mašo in Alešem se zaradi njegovih opazk začne krhati. Situacija se stopnjuje, ko se izkaže, da je Vladimir bivši kaznjenelec, ki je do invalidnosti pretepel nekega otroka in se do konca zaostril, ko jezna Maša zahteva, da se Vladimir izseli. Ta jo zaklene v stanovanje in pretepe, ko pa za to izve Aleš,

poskuša z njim fizično obračunati. Vladimir se preobleče v pazniško uniformo, z lisicami vklene Aleša, ki se s pomočjo Maše in Mikija komaj osvobodi. V besu ga Aleš s kladivom, ki ga je Maši za rojstni dan podaril prav Vladimir, do smrti pobije. Psihično nasilje se postopoma sprevrže v fizično, brezizhodna situacija se zaključi z ojdipovsko situacijo, kot je umor »očeta«. Aleš, ki je odraščal le z mamo, je namreč avtoritativno figuro Vladimirja sprejel kot očeta.

Nehote ob najprej dobronamernih in postopno vse bolj vsiljivih gestah Vladimirja pomislimo na pregovor, da je pot v pekel tlakovana z najboljšimi nameni. Zupančič v *Vladimirju* podobno kot Pinter prikaže »vdiranje groze in neznanega v na videz čisto vsakdanje in običajno življenje, skrivnosti in mračne stvari iz preteklosti, ki v takšni ali drugačni obliki bruhnejo na dan (Dominkuš 1999: 11). Čisto vsakdanje situacije in konflikti preidejo v skrajno situacijo kot je nasilje, ki pa ga glavni junak racionalizira in opravičuje z 'dobrimi nameni'. Za samo dramo to ni tako bistvenega pomena, pretrese nas predvsem dejstvo, da se z glavnim junakom lahko hitro identificiramo. Zupančič v obravnavani drami ponovno postavlja ogledalo sodobni družbi, pa čeprav nam ni vedno všeč, kar vidimo. Sooči nas s podobo tipičnih slovenskih urbanih 'lumpenproletarcev' iz poznih devetdesetih let. Kaže jih v

njihovi najbolj avtentični, naturalistični drži: kot ljudi, ki so drug drugemu samo še volkovi, klavci, ljudi, ki so na svetu samo zato, da drug drugemu grenijo življenje, drug drugega ogrožajo, na koncu nekoga, morda najbolj nasilnega in močnega, morda najbolj šibkega, brezbrambnega (?) ubijejo, uničijo, zbrišejo s sveta. Ne trdim, da je vse, kar se dogaja okoli nas, lumpenproletarska drža. A zagotovo je ta drža danes v Sloveniji prevladujoča in odločujoča. (Poniž 1999: 19).

6.2.3 Igra s pari (2004)

V knjižni zbirki *Štiri drame* so izšle »črna komedija« (Zupančič 2004: 5) *Goli pianist ali mala nočna muzika*, drama *Hodnik*, »absurdna komedija« (Zupančič 2004: 175) *Bolje tič v roki kot tat na strehi* in obravnavana *Igra s pari*. Iz širine skupnosti oz. javnosti v *Golem pianistu* in *Hodniku* se v igrah *Bolje tič v roki kot tat na strehi* in *Igra s pari* premakne v intimo oz. posamičnost. *Igra s pari*, za katero je značilna »Neznosna plehkost bivanja /.../ ob kateri se napletajo skrivnosti iz ozadja in iskanje sreče v vznemirljivih ljubezenskih ter drugih trikotnikih« (Borovnik 2005: 179), se namreč nadaljuje s popolnoma drugačno tematiko, a v podobnem realističnem slogu kot *Vladimir*. Zupančič se namreč v svojih prvih besedilih, npr.

zbirka *Izganjalci hudiča*, *Vladimir* in tudi *Goli pianist* iz obravnavane zbirke, največ ukvarja s temo nenadnega nasilja, »smrtonosnega in pogubonosnega za tistega od junakov, proti kateremu se je usmeril kot pervertirana in manipulirana 'kolektivna zavest'« (Poniž 2005: 23). Nasilje kot totalna medijska manipulacija je prisotno tudi v *Hodniku*, a v *Igri s pari* in *Bolje tič v roki kot tat na strehi* vidimo odmik od te tematike, premik na področje intimnega, v sfero izpraznjenih medčloveških odnosov oz. razmerij med moškim in žensko.

Podobno kot v Pinterjevem *Praznovanju* spremljamo omizje dveh parov, le da tokrat ne beležijo kakšnega posebnega dogodka, ampak gre za že tradicionalno srečanje dveh parov. Zakonca Bernard in Sonja, ki živita prazno in naveličano življenje zakoncev, pričakujeta drugi par, Vero in Aljošo. A namesto slednjega se pojavi nov Verin partner, dosti mlajši študent matematike, Ivan. Spoznala ga je, ko je poučeval njeno hči in zaradi njega zapustila moža. Nepričakovano razkritje še posebej razburi Bernarda, za katerega se izkaže, da je bil že tri leta Verin ljubimec. Ta kasneje v pogovoru s Sonjo objasni, da se je začelo »kot nekakšna igrlica. Majhen flirt. A veš ... kot način, da premagaš dolgčas ... utečenost. Rutino.« (Zupančič 2004: 164). Kljub temu da Bernard razkrije Sonji, da je pred dnevi izgubil službo, ga ta ogorčena vrže iz stanovanja. Ko želita oditi tudi Ivan in Vera, ju zadrži in počasi se razplete celotna situacija.

VERA: Greva domov, Ivan.

SONJA: Ne vidva. Samo ti boš šla domov. On bo ostal pri meni.

Tišina.

VERA: Kaj si rekla?

Sonja prime Ivanovo roko, mu razpre dlan in jo poljubi.

VERA: Kaj je zdaj to? Kaj se gresta?

SONJA: Prinesi plašč za gospo Vero, ljubi moj. Prinesi plašč za mojo prijateljico.

Ivan brez besed odide v vežo.

VERA: Ne morem verjet. Vidva sta ... vidva se ... poznata. Pa kaj je zdaj to?!

Vera sede nazaj. Sonja vstane; odpne si uhan.

SONJA: Sprašuješ, kaj je to? Povedala ti bom, kaj je to. Poglej. To je uhan. Uhan, ki mi je nekoč uničil življenje. Takrat na morju ... sem bila zraven vaju. Vrnila sem se na tisto kurčevo plažo, da bi našla ta uhan. Bil je toplo in temno in bila sem zaljubljena. In potem sem stala tam na tisti zdruzgani mivki in gledala, kako porivaš moškega, ki sem ga ljubila. In potem sem nešteto noči, ko nisem mogla spati in nisem imela moči, da bi ga zapustila ... mislila na vaju. In se bala, da bo odšel. Tvoj mož ni ničesar slutil. Jaz pa sem vedela vse. In počasi, čisto počasi, sem vaju začela sovražiti. Zelo sovražiti. Da sem lahko preživela. (Zupančič 2004: 169).

Ker je že od vsega začetka vedela za prijateljičino in moževo nezvestobo, je skrbno načrtovala maščevanje. Ivan se je namreč po njenem načrtu izdajal za inštruktorja matematike in zapeljal Vero. Na koncu zmedeno Vero skoraj vržeta čez prah, na odru ostaneta tista, »ki nimata nikakršnih predsodkov, vidita le sebe in svoj užitek. In dramska struktura spet kliče pred nas družbo užitka, ki se razpreda vsenaokrog.« (Poniž 2005: 21).

Zupančič pred nas z mojstrskim suspensom v samo enem večeru postavi številna tragikomična razkritja, s spretno in duhovito napisanimi dialogi pripelje igro s pari k nepričakovanemu obratu. »Sprva lahkotne zakonske in prijateljske peripetije se izkažejo za usodne in uničujoče.« (Dominkuš 2007: 27). Igra, ki sprva deluje kot klasična igra, ki tematizira ljubezenski trikotnik oz. varanje, se postopoma izkaže za nekaj popolnoma drugega. Ponovno se srečamo s temo manipulacije z ljudmi, Zupančič uspešno problematizira tanko mejo med tistim, kar je res in navidezno resničnostjo, ki ni nujno vedno jasna.

Tenka meja med tistim, kar je res (ker nam tako izgleda), tistim, kar je res (ker se nam tako zdi, ker nam naša izkustva tako govorijo) in videzi (ki imajo največkrat podobo nečesa resničnega, nečesa, v kar ne smemo in ne moremo veljavno podvomiti), se kar naprej upogiba in prestavlja, kar naprej se pred našimi očmi dogaja nekaj, česar nismo pričakovali. (Poniž 2005: 19).

6.2.4 *Razred* (2006)

V drami *Razred* Zupančič nadaljuje z neprizanesljivo kritiko sodobne družbe, s katero nas enako intenzivno sooči že v *Hodniku*. Tudi v *Razredu* nas sooči s podobo današnjega urbanega sveta, še naprej se ukvarja s sodobnimi fenomeni kot so »potrošništvo, moč medijev, manipulacija, različne oblike nasilja, vdor v zasebnost, odtujenost, nesprejemanje drugačnosti, izpraznjenost medsebojnih odnosov, karierizem, iskanje lastne identitete« (Pezdirc Bartol 2006: 47). Gre za rahlo stilizirano, mestoma komično igro, ki prehaja v grotesko.

Dvoumen je že sam naslov, mogoče ga je interpretirati na več načinov. Najprej kot kraj dogajanja oz. sopomenko učilnice ali kot razdelitev udeležencev izobraževalnega procesa v enote. Razumemo ga lahko tudi kot družbeni (delavski) razred v marksističnem smislu, ki na prvi pogled v 21. stoletju globalizacije in tržnega kapitalizma deluje odveč, saj naj bi bila

demokratična in liberalna družba nerazredna in manj razslojena. A kaj, ko se zdi, da se vzpostavljajo novi razredi, tistih s službo/delom, tistih brez nje ter tistih, ki službo/delo imajo, a plačila in pravic povezanih z njo ne prejemajo. In nihče ne (more) naredi(ti) nič glede tega. Krasni novi svet ali kot cinično zapiše Zupančič sam »Srečni novi razred!« in »Sitost in sreča.« (2008: 40). Naslov asociira tudi na formulacijo delavski razred in skupaj s tematiko še na razredni boj. Inovativna in aktualna ni samo izbira tematike in naslova, ampak tudi sama oblika besedila. Tema prešolanja je strnjena v eno seminarsko uro, vrsta pojavov je prikazana v nekakšni karikirani sliki (Dominkuš 2006: 8). Moški se udeleži šolanja, da bi obdržal službo.

MOŠKI: Oddelek v prvem nadstropju je ukinjen in tukaj sem na seminarju za pridobitev potrebnih znanj za delo v sektorju med nabavo in prodajo, ki se nahaja v tretjem nadstropju podjetja in ... (Zupančič 2009: 37).

Izbrani strokovnjaki so sprva v zadregi, saj se je njihovega seminarja udeležil le en udeleženec, a se odločijo, da bodo kljub temu nadaljevali. Stilistka, strokovnjak za ekonomijo transferjev Schultz, Terapevtka, komunikolog Satorni in Vodja seminarja, odgovoren za varnostni vidik, z nesmiselnimi zahtevami in vrsto ponižanj pripravljajo kandidata na nastop nove službe. Ta je zanj pripravljen narediti vse in se trudi, da bi jim v vsem ustregel.

Vsaka od metod ima osnovo v sodobnih standardih poklicnega obnašanja, saj so nasmeh, izvedba s stilom, praktična uporaba znanj, uspešna komunikacija in nadzor atributi kateregakoli uspešnega poslovnega, vendar jih Zupančič stopnjuje do skrajnosti, ko se vsaka od metod sprevrže in doseže le še absurden učinek. Vrednote, ki jih strokovnjaki zagovarjajo, so strokovnost, pripadnost podjetju in akademski kriteriji /.../ skozi njihovo lastno delovanje (so) zanikane, na plan prihajajo njihove privatne zgodbe, spomini, krize, kompleksi, frustracije, seminar /.../ postaja prostor njihovega medsebojnega obračunavanja, rivalstva, nastopaštva, narcisoidnosti, zamer in žaljivk. (Pezdirc Bartol 2006: 47–48).

Kar se začne z nedolžno vajo stilske rabe aktovke, se nadaljuje z ubijanjem navidezne muhe med slačenjem hlač ter zaključí z grotesknim prizorom praznjenja, hranjenja in umivanja, ki ob spremljavi glasbe poteka istočasno na straniščni školjki. Kandidat kljub več kot očitni nestrokovnosti 'kvazi' strokovnjakov njihova navodila jemlje dobesedno, česar se jasno zavemo ob zaključnem nastopu, kjer preoblečen v žensko in ob posnetku Internacionale zapeše striptiz.

SCHULTZ: Kdo je pa zdaj to?!

TERAPEVTKA: Naš fant! Kaj so ti naredili?

SCHULTZ: Kaj se pa gre, jebenti?

STILISTKA: Kot ženska ni brez stila, to je treba reči.

SCHULTZ: Čakte, čakte, a se dela norca?!

SANTORI: Saj ste mu vi naročili, kaj se zdaj čudite?

SCHULTZ: Naročil? Morda svetoval, pa še to v šali!

SANTORI: On nas jemlje resno!

VODJA SEMINARJA: To je neke vrste kompliment. Človek mora spoštovat avtoriteto.

TERAPEVTKA: Vse bi naredil, da bi mu uspelo!

SCHULTZ: (*Bolj spravljivo.*) To je po svoje zdravo. Iz ekonomskega stališča. Jebenti, ni slab kot baba.

TERAPEVTKA: Si pa upa! Si pa res upa! Oh, ti moj fant! Oh, ti moja punca!

VODJA SEMINARJA: Dobro, pojdemo na nastop.

STILISTKA: In ne pozabite, kaj sem vas učila!

MOŠKI: Lahko začnem?

VODJA SEMINARJA: Dajmo! Hišnik! Delovni posnetek!

(*Glasba. Na presenečenje vseh zaigra Internacionala. Moški zapleše, kot bi plesal striptiz. »Časovni interval« tokrat izvaja počasi, zapeljivo, nekako premeteno se zaveda svojih novih čarov. Lahko bi rekli, da pleše s stilom; ne vulgarno, a vseeno rahlo »kurbiš«.*) (Zupančič 2008: 71–72).

Moški je za ohranitev svojega položaja oz. napredovanje v tretje nadstropje pripravljen narediti karkoli. Naredi vse, da bi ustregel 'strokovnjakom', pripravljen se je ne le popolnoma razgaliti, ampak celo zamenjati spol. »Razred v karikirani, groteskni in boleče posmehljivi obliki komentira krute razmere na 'trgu dela'. Kandidat, mlad moški, je sodobni slehernik, nemočen v svojem podrejenem položaju, ponižan in z negotovo prihodnostjo.« (Dominkuš 2007: 28). Igra je polna absurdnih situacij (sam proces t.i. usposabljanja kot tudi jezik Vodje seminarja, ki je poln nesmislov, ponavljanj ipd.), zaradi katerih lahko potegnemo vzporednice z avtorjevimi zgodnejšimi deli, kot so *Izganjalci hudiča*, *Slastni mrlič*, *Ubijalci muh* ter tudi malo kasnejši *Goli pianist* in *Bolje tič v roki kot tat na strehi*.

6.3 Absurd v izbranih delih

Nedefinirana groza, povezana z zunanjim svetom, posrečena kombinacija komičnega in napetosti, pomanjkanje informacij o preteklosti in absurdnost nekaterih situacij je tisto, zaradi česar lahko štejemo Pinterjeva dela med dramatiko absurda. Od vseh obravnavanih avtorjev Pinter po Esslinu (2001: 264) predstavlja najbolj izvirno kombinacijo avantgarde in

tradicionalnih elementov. S tem se strinjam tudi sama, saj poleg prvin dramatike absurda pogosto vpleta tudi tipiko t.i. 'well made play'. Tako »da ni presenetljivo, da je bila terminologija gledališča absurda v zvezi s Pinterjem veliko bolj v uporabi v šestdesetih letih in da so študije o povezavi Pinterjeve dramatike in gledališča absurda postopoma usihale.« (King 2008: 58). Hall sicer priznava, da so »Pinterjeve igre podobno kot Beckettove (oboje imajo bogat podtekst in tisto, kar se izreče, je redko tisto, kar se misli) zelo občutljive na nejasnost in posploševanje« ter da »Na odru to hitro pelje v pretencioznost in včasih v absurd« (2008: 62), a obenem odločno zavrača uvrščanje Pinterja med predstavnike gledališča absurda:

V prvem obdobju so Pinterja pogosto uvrščali med predstavnike gledališča absurda. Nič ne bi moglo biti bolj zavajajoče. Absurdisti (in Ionesco ostaja njihov glavni predstavnik) so poskušali razsvetljevati z nemogočimi primerjavami ali neverjetnimi šoki, ki so jih opravičevali z zrnom resnice. Pinter pa je bil v primerjavi z njimi zmeraj resnica sama. Pod njegovimi soočenji, v uganki ozadja njegovih iger so zmeraj skriti popolnoma verjetni in prepoznavni vzorci človeškega vedenja. Pod vsemi njegovimi dvoumnostmi je zmeraj nekaj popolnoma koherentnega in življenjskega, čeprav je to lahko zamaskirano (navadno tudi je). (2008: 61).

V obravnavanih delih Pinterja ni gotovosti glede spomina in nobenih absolutnih resnic, v vseh dramah je prisotna grozeča, srhljiva atmosfera, ki se postopoma razrašča kot tudi komične situacije, ki pogosto preidejo v absurd ali grotesko. Taki sta *Zabava za rojstni dan* in *Vrnitev domov*. Za Pinterja na splošno ni tipičen tako intenziven razpad jezika kot pri drugih dramatikih absurda, čeprav pogosto uporablja klišeje in nesmisle za prikrivanje dejanskega stanja, je neurejen in nesmiseln jezik redkejši. V dveh obravnavanih delih je prisotna ciklična struktura. Novejši, *Praznovanje* in še *V prah se povrneš*, je težje uvrstiti v okvir dramatike absurda, zagotovo pa so še vedno prisotne tipične prvine. V *Praznovanju* so dokaz za to komične situacije, brezizhodna situacija oz. svet brez kakršnikoli vrednot in mestoma tudi jezik. Kljub izrazito angažirani tematiki drame *V prah se povrneš*, je tudi ta s svojo nakazano cikličnostjo in brezizhodnostjo, nejasnostjo, mračno atmosfero in prikazom sveta blizu absurdu. Za vse Pinterjeve osebe v obravnavanih dramah je značilno, da o njihovi identiteti in motivaciji izvemo izredno malo ali skoraj nič, kar je še ena prvina dramatike absurda.

Vpliv dramatike absurda priznava tudi Zupančič sam: »Kot študent sem se navduševal nad dramami absurda, ki so me verjetno na neki način zaznamovale. Kasneje sem se začel od njih odvrčati, ker so se mi nenadoma zazdele preveč formalistične« (Zupančič 1999: 929). Tudi ta izjava potrjujejo mojo analizo, v kateri iščem prvine absurda v opusu Matjaža Zupančiča. Jasno je, da je takih elementov več v njegovih zgodnejših delih, vendar se tudi v kasnejših dramah z bolj tradicionalno zasnovano tako kot Pinter na moderen način ukvarja s »problemom tragične absurdnosti človekovega bivanja v svetu« (Zupančič 1999: 929). S pomočjo umetnosti se upirata položaju človeka, ki je »grobo vržen v svet, ko ga potegnejo iz matere; takoj postne neskončno ranljiv in tak ostane v bistvu vse življenje. Na koncu ga neizprosno čaka smrt /.../ Življenje je samo kaos, človek je obkrožen z množico nesmislov.« (Zupančič 1999: 11).

Na prvi pogled se zdi, da se ukvarja z upodobitvijo vsakdanjega življenja, a če pogledamo podrobneje, Zupančiča skozi cel opus spremljajo upodobitve skrivnostnega in deviantnega, mračne strasti in odkloni. Tudi za Zupančičeva obravnavana dela je značilna temačna, mračna atmosfera, vendar je manj intenzivna kot pri Pinterju. Taka so zlasti za njegova zgodnja dela, kot so *Izganjalci hudiča*, *Slastni mrlič*, *Ubijalci muh*. Nejasna je preteklost in motivacija likov, igre so polne dvoumnosti, pogosta je ciklična struktura. Tako kot Pinter z rabo nesmislov in klišejev razvrednoti jezik, ki pa je v obravnavanih delih večinoma še vedno urejen in smiseln. S komičnimi in mestoma absurdnimi situacijami blaži brezizhodnost, smeh naredi prikaz sveta brez vrednot bolj znosen kot npr. v kasnejših delih *Goli pianist* in *Bolje tič v roki kot tat na strehi*. Čeprav razen dram iz Zupančičeve prve zbirke njegovih del ne moremo uvrščati v okvir gledališča absurda, ga prvine le tega spremljajo skozi cel opus (še najmanj v *Igri s pari*). Dokaz za to je prav obravnavana drama *Razred*. Gre za izrazito družbeno angažiran tekst, ki pa je poln komičnih in absurdnih situacij, takšna je tudi raba jezika (mestoma nesmiseln in neurejen).

Največjo podobnost med Pinterjevimi in Zupančičevimi obravnavanimi deli vidim v njunem upodabljanju sodobnega sveta, v grozljivi in moreči atmosferi, ki jo oba mojstrsko stopnjujeta. Najprej lahkotno, pogosto komično absurdno vsakdanjo situacijo, ki ju bolj ali manj intenzivno spremlja skozi celoten opus, postavljata v znano okolje in zaostrita do skrajnosti. Prisilita nas, da si začnemo postavljati temeljna vprašanja o prikazani podobi sveta.

7. Primerjava izbranih del H. Pinterja in M. Zupančiča

7.1 Osebe

Ne le, da so nam neznane sobe oz. okolica, prav take so tudi osebe, ki v njih prebivajo oz. se v njih znajdejo. V nadaljevanju zato analiziram glavne in izstopajoče protagoniste obravnavanih del ter iščem vzporednice med osebami obeh avtorjev. Osredotočam se na lik drugačnega posameznika, ki ga obsoja okolica in na njegove preganjalce, posebej obravnavam tudi upodobitev žensk. V Pinterjevih in v Zupančičevih delih je pogosto nejasna preteklost oseb, ne vemo kdo so in od kod prihajajo, kakšna je njihova motivacija. Liki in situacije so običajno neopredeljeni v zgodovinsko-zemljepisnih koordinatah, »bolj spominjajo na rebuse kot na predmet analize« (Dominkuš 1998: 8). Po Esslinu (2001: 262) so Pinterjevi značaji soočeni z osnovnim problemom bivanja, znajdejo se na ekstremnem robu življenja, kjer so praktično sami. So v procesu osnovnega prilagajanja svetu, v točki, kjer morajo rešiti njihovo osnovno težavo – ali se bodo lahko soočili z realnostjo. Šele po tej končni prilagoditvi bodo lahko funkcionirali kot del družbe (npr. Stanley, Ruth). Kljub temu, da je klasična karakterizacija praktično nemogoča, so v večini del Pinterja in Zupančiča običajno podana starost in spol oseb, navadno tudi imena in včasih še zaposlitev. Pomembno vlogo igrajo tudi družinska razmerja, po eni stani so logična (npr. Ruth in Teddy) po drugi strani pa jih nikjer posebej ne izpostavlja (npr. v seznamu oseb na začetku drame). A gledalec jih instinktivno zazna. Npr:

Osebe:

Max, moški pri sedemdesetih

Lenny, moški v zgodnjih tridesetih

Sam, moški pri triinšestdesetih

Joey, moški sredi dvajsetih

Teddy, moški sredi tridesetih

Ruth, ženska v zgodnjih tridesetih (Pinter 2008: 30).

»Vsi imajo priložnost pokazati tudi svojo temno plat, svoje nezavedno, celo tisto, kar skrivajo sami pred seboj. Prav tako se vsi Pinterjevi liki borijo za prevlado nad drugim, tako utemeljujejo svojo identiteto in si prizadevajo za pozornost, občudovanje in ljubezen.« (Dominkuš 2008: 14). Take so tudi Zupančičeve osebe, npr. sosedje v *Izganjalci hudiča*, izvajalci seminarja kot predstavniki družbe v *Razredu*, še posebej pa to velja za *Vladimirja*.

Kot novi stanovalec Vladimir v stanovanju postopoma začne širiti svoj nadzor, najprej se to zgodi v fizičnem prostoru. Svoje figurice razpostavi po celem stanovanju, tudi tam, kjer so bili prej stvari drugih (npr. Mikijevi zapiski) ter zasede še drugo sobo. Z manipuliranjem in spletkarjenjem vnese med stanovalce razdor. Miki, katerega ne more kontrolirati, se izseli, Alešu svetuje, kako ravnati v njegovem razmerju z Mašo. Gre celo tako daleč, da jo v njegovem imenu pretepe, Alešu zabrusi: »Da si me sam prosil. /.../ Naj bom strog z njo.« (Zupančič 1999: 93). Je avtoritativna figura, ki razume svoje ime dobesedno kot vlado miru. Svoja načela in vrednote želi prenesti na sostanovalce, ko mu to ne uspe, se zateče tudi k nasilju, ki ga opravičuje z dobrimi nameni. Vladimir je sicer negativen lik, a je hkrati tudi tragičen. Verjame v očitno že davno preživete vrednote, kot so red, disciplina, poštenost, zaupanje, direktnost, spodobnost in spoštovanje do starejših, s katerimi se lahko vsak identificira. Na prvi pogled deluje kot oseba, ki bi jo vsak želel imeti za sostanovalca. Jasno je, da je bil v mladosti povržen avtoritativni in nasilni vzgoji, ki jo je tudi sam namenil Maši v zadnjem delu drame. Ker verjame v dobre namene, s katerimi je npr. pretepel Mašo, pričakuje za svoja dejanja hvaležnost in ljubezen. V tem ne vidi nič moralno spornega. Podobno o liku Vladimirja navede tudi sam Zupančič:

Vladimir je obsesivec; verjame, da bo brez njega svet propadel. Verjame v pravilnost tega, kar počne; verjame, da je to dobro za ljudi, s katerimi živi. In pričakuje, da mu bo družba za to hvaležna. /.../ je nasilen, celo fašistoiden; toda stvari dela z dobrim namenom. Ima svojo moralo, svoje vrednote. V bistvu hoče pomagati. Hoče, da bi ga imeli radi. /.../ Vladimir na tri svoje mlade sostanovalce gleda kot na svoje otroke. Če človek verjame, da mora biti svet urejen po njegovi podobi, to neizbežno vodi v nasilje. (1999: 921–922).

Vladimir spominja na Maxa iz Pinterjeve *Vrnitve domov*. V obeh delih gre za starejša moška, avtoritativni figuri, ki sta priklenjena na dom in čeprav sta oba očitno šovinista, opravljata razna gospodinjska opravila. Vladimir pripravlja zajtrk, kavo in manjša popravila v stanovanju, Max kuha za ostale družinske člane. Z manipulacijo, spletkarjenjem in z verbalnim in fizičnim nasiljem poskušata obvladovati prostor in osebe okoli sebe, kar jima do neke mere uspe. Sicer si začasno podredita okolico, a nobeden od njiju ne obdrži nadvlade. Max ob koncu drame prosjači Ruth za pozornost in seksualne usluge, Vladimir je umorjen.

V intervjuju za *The Times* novembra 1959 zgoraj navedeno tezo o prevladi in premoči potrdi tudi Pinter sam. Navede še, da se zanima predvsem za ljudi. A za razliko od Zupančiča, ki v intervjujih pogosto govori o junakih svojih dram, Pinter to zavrača. Odvrača ga ideja, da avtor preveč bdi nad osebami ter preveč očitno dopoveduje občinstvu, kaj naj si misli o njih. Kar največ želi prepustiti občinstvu, to naj se samo odloči, ali so karakterji in situacije smešne ali ne (Billington 2007: 107). Pogosto prihaja do namernih nejasnosti in protislovnih informacij pri karakterizaciji, tako ima npr. v *Zabavi za rojstni dan* Goldberg kar tri imena (Simey, Nat, Benny), nasprotujoče so si informacije o Stanleyju. Po njegovem in pričevanju Meg naj bi bil pianist, predstavi se tudi kot upravitelj penziona, v pogovoru z McCannom pa spet trdi drugače:

MCCANN *se usede levo k mizi*: A biznisirate?

STANLEY: Ne. Mislim, da bom pustil. Imam, ja, eno majhno privat firmo. Pa mislim, da bom pustil. Mi ni, da bi bil stalno zdoma. Jaz sem živel zelo mirno – plošče sem si vrtel, v glavnem to. Vse sem dobival po dostavi. Potem sem si omislil privat firmico, nekaj skromnega, tako da sem bil primoran priti sem. – in to za dalj časa kot sem računal. Človek se zlepa ne privadi na tujo hišo. Se vam ne zdi? Tako mirno sem živel. Šele potem vidiš, kaj si imel, ko se stvari spremenijo. (Pinter 2006: 47).

Zanimiv je zlasti osrednji lik, Stanley, propadel pianist v poznih tridesetih letih, brezbrizen in apatičen. O njegovi preteklosti ne vemo skoraj nič, razen skrivnostne zgodbe o klavirskem recitalu v Lower Edmontonu, ki naj bi bil velik uspeh oz. o naslednjem koncertu, ki je bil nepričakovano odpovedan. Iz njegovih paranoičnih odzivov je jasno le to, da pred nekom ali nečim beži. Izpostavila bi podobnost z Josephom K. iz Kafkovega *Procesa*, ki je prav tako aretiran na svoj rojstni dan. Preden ju odvedejo v obeh dramah pride do besednega spopada oz. jezikovnih iger, prav tako v obeh primerih to storita dve osebi, ki predstavljata neznano ustanovo (ali oblast). Potrebno je opozoriti še na enega pianista. V drami *Goli pianist ali mala nočna muzika* Matjaža Zupančiča se mladi pianist Adamovič vseli v stanovanje, kjer si želi imeti le prazno sobo s klavirjem. Toda novi sosedje, »otopeli melomeščani, ki po grumovsko čakajo dogodkov, povezanih z novim podnajemnikom« (Perdirc Bartol 2004: 113) njegove želje ne spoštujejo. Prihod tujca v samozadostno skupnost sproži niz dogajanj; prinašajo mu pohištvo (npr. omaro z oblekami prejšnjega stanovalca, prav tako pianista, ki je skočil skozi okno), ves čas vdirajo v njegovo zasebnost, predstavijo mu ženo ter kup njenih sorodnikov, za katere sploh ni vedel. S tem ko vse to sprejme, postaja Adamovič svojemu predhodniku vedno bolj podoben. Ko se pri malomeščanskem kosilu zberejo sostanovalci in sorodniki z dežele, enako kot njegov predhodnik skoči skozi okno ter se vrne spreobrnjen. Tako Stanley (po

zabavi) kot Adamovič (po kosilu s sosedi in družino) se vrneta popolnoma spremenjena, bodisi otopela ali prilagojena, skratka takšna, kakršna družba okoli njiju želi, da bi bila.

V duhu črne komedije je samomor zgolj simbolna preobrazba: edinstveni pianist umre, vrne pa se Adamovič, ki postane del skupnosti, je zloben, demonski, grozeč, skratka prilagojen, ostali ga takoj prepoznajo kot 'našega človeka' in se čudijo, kako so ga lahko tako napačno ocenili. (Pezdirc Bartol 2004: 112).

Pinter gre še korak dlje, ne le da je Stanley popolnoma spremenjen »oblečen v elegantno krojeno temno obleko, pod njo bel ovratnik. V roki drži strta očala. Sveže je obrit,« (Pinter: 2006: 98) in nem, je tudi čisto razčlovečen. Odvzeta mu je ne le svoboda, temveč tudi možnost govora, ki predstavlja identiteto posameznika.

GOLDBERG: Od zdaj naprej sva midva vaš bog in batina.

MCCANN: Vam bova midva podaljšala mesečno karto.

GOLDBERG: Vam grenila jutranjo kavico.

MCCANN: Vam dajala popust na vnetljive snovi.

GOLDBERG: Bedela bova nad vami.

MCCANN: Vam povedala, kaj je prav.

GOLDBERG: Vam nudila ustrezno nego in oskrbo.

MCCANN: Midva vas bova spravla v klubski bife.

GOLDBERG: Vam rezervirala mizo.

MCCANN: Vam dala vedet, da je post, ko bo post.

GOLDBERG: Vam pekla piškote.

MCCANN: Vas dala klečat, ko bo za klečat.

GOLDBERG: Vam dajala izhode. /.../

GOLDBERG: Moškega bova naredila iz vas.

MCCANN: In žensko.

GOLDBERG: Spreobrnjeni boste.

MCCANN: Boste bogat.

GOLDBERG: Adaptirani boste.

MCCANN: Nama boste v ponos in veselje.

GOLDBERG: Mensch boste.

MCCANN: Boste uspešen.

GOLDBERG: Integrirali se boste. (Pinter 2006: 100–101).

Na prvi pogled se zdi, da sta si Stanley in Ruth (osrednji lik *Vrnitve domov*) podobna. Glavna junaka dramskih del, ki ju preganja okolica. Vendar sta taka le na prvi pogled. Čeprav bi radi videli mati treh otrok in ženo univerzitetnega profesorja kot žrtev sadistične družine moža, ki jo prisili v prostitucijo, nam že njena reakcija na Lennyjev nasilen in grozeč govor v prvem dejanju to onemogoča. To, da ni (le) žrtev nam je jasno tudi po grdem napadu Maxa prvo jutro, ko se srečajo. Obtoži jo tudi, da je »umazana kurba /.../ zatohla vlačuga /.../ smrdljiva sifilitična cipa /.../ umazana lajdra« (Pinter 2008: 42). Zmožna je paziti nase, pa čeprav to pomeni, da mora uporabiti svojo seksualnost. Ne le da se s tem zavaruje, seksualnost in fizična privlačnost ji dasta premoč nad celo družino. To je dobro razvidno iz spodnjega primera kot tudi iz prizora v drugem dejanju, kjer si zaželi hrane in pijače. Lenny in Joey ji nosita viski, led, menjata kozarec, skratka ubogata vsak njen ukaz. Če je bila Jessie morda potisnjena v vlogo prostitutke, jo bo Ruth opravljala pod svojimi pogoji. S hladno poslovno logiko doseže, da dobi, kar hoče. Ni jasno, ali bo res ostala z njimi in (ponovno) postala prostitutka, zagotovo pa ni nemočna žrtev.

RUTH: Nisem še končala.

LENNY: Čisto zadosti imaš, po mojem.

RUTH: Ne, nimam.

LENNY: Čisto zadosti, po mojem mnenju.

RUTH: Po mojem pa ne, Leonard.

Pavza.

LENNY: Ne kliči me tako, prosim.

RUTH: Zakaj ne?

LENNY: To je ime, ki mi ga je dala mama.

Pavza.

Samo daj mi kozarec.

RUTH: Ne.

Pavza.

LENNY: Ga bom pa vzel.

RUTH: Če boš vzel kozarec ... bom jaz vzela tebe.

Pavza.

LENNY: Hecaš se.

Pavza.

Sicer si pa zaljubljena v drugega moškega. Imaš skrivno zvezo z drugim moškim. Njegova družina sploh ne ve. Potem pa prideš sem brez opozorila in začneš delati težave.

Ruth vzame kozarec in ga dvigne proti Lennyju.

RUTH: Naredi požirek. Daj. Naredi požirek iz mojega kozarca.

Lenny je pri miru.

Usedi se mi v naročje. Naredi dolg hladen požirek.

Potreplja se po nogi. Pavza. Vstane, gre s kozarcem k njemu.

Nagni glavo nazaj in odpri usta.

LENNY: Daj ta kozarec stran.

RUTH: Ulezi se na tla. Daj. Ti ga bom zlila po grlu. (Pinter 2008: 39–40)

Njen lik izpostavljam tudi zato, ker je v šestdesetih izredno šokiral konzervativno gledališko občinstvo v Angliji. To, da ženska zapusti otroke in moža zato, da bi postala prostitutka je bilo šokantno, še bolj pa seksualna svoboda, ki si jo je dovolila z moževo družino (vpričo moža se poljublja z njegovim bratom!). Je edini ženski lik v igri in v moški družini ter simbolično zapolnjuje vse vloge, ki ji kot ženski lahko pripadejo (žena, mati, sestra, hči – torej svetnica in kurba, pa tudi simbol plodnosti). Z njenim likom (oz. govorom in gibanjem) je zaznamovana tudi dramatična struktura oz. ritem drame.

Podobno na atmosfero drame vpliva Natarak v *Praznovanju*. Z medklici seka tok diskurza, vsiljivo, a tudi šaljivo pripovedovanje zgodbic in monologe Pinter ob koncu drame silovito spremeni. Suhoparno in vsakdanjo atmosfero restavracije preoblikuje v svet poetične skrivnosti. Razen Natarakja so nastopajoči poimenovani, večinoma so nam znani tudi njihovi poklici, le o njem ne izvemo skoraj nič. Vse podrobnosti o doživetjih in poznanstvih njegovega dedka ga delajo še bolj intrigantnega. Zato ne čudi, da ravno njegov monolog ob koncu enodejanke tako spremeni atmosfero in daje poseben pečat dogajanju, je kritika vsega, kar se je dogajalo pred tem. Pogosto njegov lik povezujejo s številnimi osebami Pinterjevih dram, ki iščejo zatočišče (Billington 2007: 406). Tako kot Stanley v *Zabavi za rojstni dan* išče zatočišče pred grozečim svetom (najde ga tako v oddaljenem spominu kot v restavraciji).

»Poglavitno sredstvo, s katerim Zupančič slika svoje dramske osebe – povsem običajna zakonska para srednjih let –, je ironija« zapiše Darja Dominkuš o prvi igri Matjaža Zupančiča *Izganjalci hudiča* (2007: 19). Hinavska, dvolična in malomeščanska zakonska para se nam ob kukanju skozi ključavnice sprva zdita smešna. Oba para sta poimenovana (celo) s svetopisemskimi imeni, a o stanovalcih dosti več ne izvemo. Le po opisu njihovih dejanj lahko sklepamo o njihovi nezadoščenosti in želji po nadvladi ter redu. »Zupančič izkazuje umetelnost pri izrisovanju psihičnega ustroja protagonistov, ki je patološki, njegova dramska zgodba se osredotoča na razkrivanje zla, izvirajočega iz majhnosti in netolerantnosti človeških

značajev.« (Borovnik 2005: 175). Ko s svojim sprva nedolžnim opravljanjem ne prenehajo in postanejo vse bolj agresivni in srhljivi, postane jasno, da sta navidez prijazna zakonska para iz sosednjega stanovanja dejansko smrtno nevarna. O nastopajočih v prvi drami Zupančiča izvemo zelo malo, vendar jih tu vsaj poimenuje, med tem ko npr. v *Slastnem mrliču* ne uporabi niti osebnih imen, le splošne oznake nastopajočih: Starec, Mlada ženska, Mlad moški, Postopač, Dama v črnem, Preiskovalec, Neznane, Prvi krovec, Drugi krovec.

Podobno naredi v drami *Razred*, kjer spremljamo vodenje seminarja petih strokovnjakov, med katerimi so nekateri tudi poimenovani (npr. Schultz in Santorni), a kljub temu o njih ne izvemo dosti. Posebej izstopa dejstvo, da ostaja neimenovan glavni protagonist, udeleženec seminarja Moški. O njem izvemo le, da želi zaradi ukinjanja njegovega oddelka napredovati v tretje nadstropje, na oddelek med nabavo in prodajo, ter da si je za izobraževanje v službeni garderobi izposodil kravato in obleko. Za ohranitev službe je pripravljen narediti karkoli, popolnoma se podredi zahtevam 'strokovnjakov', ne glede na to, kako absurdna se zdi naloga, kar je jasno iz spodnjega primera.

STILISTKA: /.../ dodajamo nov, zahteven rekvizit. Hišnik, prinesite straniščno školjko!

VODJA SEMINARJA: Mislim, da pretiravate, gospa stilistka.

STILISTKA: Priznam. Grozen, degutanten rekvizit. A nujen in neobhoden. Za praznjenje ... gre za praznjenje. (*Živčno pogleda po kolegih.*) Ne bom razlagala naprej. Če ovira ni visoka, naloga nima teže. Ne pozabimo, da je motnje treba obvladati s stilom.

(*Hišnik prinese školjko.*)

STILISTKA: Kaj je bistveno? To, da kljub povečanemu številu motenj časovni interval ostaja isti. To je možno samo, če imate stil. V tem je paradoks. Torej: Ko slečete hlače, sedite na školjko.

(*Moški ponovi.*)

SANTORI: (*Schultzu.*) To ima smisel?

SCHULTZ: Nekdo ga tukaj serje.

STILISTKA: Medtem ko sedite, opravite telefonski pogovor.

SANTORI: Mislim, da ima metodo.

SCHULTZ: Če ima to kakšno zvezo s stilistiko, sem jaz bide!

STILISTKA: Koliko motenj lahko obvladamo v enem časovnem intervalu? Dodajmo še eno: neprijeten zadah. Običajna motnja v delu s strankami. Upeljujemo nov rekvizit: zobno ščetko. Imate jo v desnem žepu. Umestite umivanje zob v časovni interval. /.../ Domišljate si, da imate v žepu sendvič. /.../

(*Moški ponovi nalogo.*)

STILISTKA: (*Razočarano.*) Čisto brez stila! Grozno. Poskušajmo z glasbo. Hišnik, delovni posnetek! Vi pa delajte na mehko in lahkotnosti! A boste na koncu stranki pogledal v oči ves scuzan in prešvican? (*Glasba.*) Greva! **Prazniti ... jesti ... umivati ... Ne daljšajte časovnega**

intervala, vedno več in vedno lepše v enakem času, to je bistvo moje lekcije in bistvo vaše nove službe. (Zupančič 2008: 25–27).

V *Razredu* se Zupančič ponovno ukvarja z vprašanjem identitete, v svojem opusu se podobno kot Pinter ukvarja z dvema možnostima. Posameznik je lahko »enkraten, edinstven, individualen,« ali pa je »varianta nekoga drugega, skratka prilagojen nekemu kalupu in s tem del množice dvojnikov, klonov.« (Pezdirc Bartol 2006: 48). Tako kot Adamovič v *Golem pianistu* in tekmovalci resničnostnega šova v igri *Hodnik* se tudi Moški v *Razredu* popolnoma prilagodi zahtevam okolice. Zahteve in navodila 'strokovnjakov' (kot Vladimir) razume dobresedno, njihov cinizem in sarkazem spregleda, ne loči med ukazom, nasvetom in provokacijo. Ali kot navaja Pezdirc Bartolova, v 21. stoletju Moški kot oseba ne obstaja več, prisoten le kot popoln izdelek.

Zanj je jezik enopomenski /.../ njegovo delovanje vedno bolj pristaja na računalniško logiko. Je torej človek brez identitete, prazna množica, ki se lahko vsak hip prilagodi drugačnim zahtevam. Izgubljeno identiteto pa nadomesti lepa embalaža, ki je prikladna vsakršni vsebini. Moški postane tako popoln izdelek. (Pezdirc Bartol 2006: 49).

Pinter ruši tabuje tudi s prikazanim likom ženske, še posebej če ga postavimo v kontekst konservativne Anglije šestdesetih (pred seksualno revolucijo). Strinjam se s Hallom, ki trdi, da je »v igrah iz velikega srednjega obdobja (od *Vrnitve domov* in *Starih časov* do *Prevare*) poglobljena metafora življenja prikazana skozi enigmo ženske. Zdi se, da moški nikoli ne more razumeti skrivnosti ženskosti.« (2008: 62). Ženske so na splošno prikazane precej bolj prijazno kot moški liki, odlikuje jih mešanica materinske ljubezni in izrazite seksualnosti. Pogost je lik žensk, ki so bolj močne in pogumne kot se zdi na prvi pogled, praviloma so skrivnostne in pasivne.

Ne le, da v *Vrnitvi domov* postane prostitutka žena univerzitetnega profesorja in mati treh otrok, kot kurbo obtožijo sinovi tudi lastno mater, Jessie. »Pinterjev drzni presežek stereotipa je v tem, da ena ženska zadostuje obema nasprotujočima si klišejema in je obenem mati treh otrok in lahkoživka,« (Dominkuš 2008: 12). Po Esslinu (2001: 257) sinovi hrepenijo po materi, sanjajo o tem, da bi ta bila prostitutka ter da bi jim tako bile na voljo njene seksualne usluge. S tega vidika tudi Meg (*Zabava za rojstni dan*) predstavlja za Stanleyja tako seksualno

kot toplo materinsko podobo, h kateri se lahko zateče. V enodejanki *V prah se povrneš* nas sooči s podobo nasilne ločitve otrok od njihove matere ter z vprašanjem, kako se lahko ženska zaljubi v krutega in sadističnega moškega, (najbrž) odgovornega za smrt tisočerih.

Običajno je vloga drugačnega, izstopajočega individualista namenjena moškim likom (Stanley, Natarak, Adamovič, Moški), vendar Zupančič v igri *Izganjalci hudiča* to vlogo nameni ženski, Suzani. Ta skozi celotno delo ne spregovori, je skrajno skrivnosten lik, ki se je »vselila tiho, kot da se to nas ne tiče« (Zupančič 1993: 8). Njeno ime je omenjeno redko, izvemo le, da je s sabo prinesla dva kovčka, nekaj vrečk in kletko s ptičem ter da ima temne lase in oči. Spoznamo jo samo skozi opisovanje oz. opravljanje sostanovalcev, ki o njej pravijo, da je »Nenavadna ženska. Neprimerna za sosedo.« (Zupančič 1993:11). Verjamejo vsem ugibanjem in govoricam, tudi temu, da je vlačuga, npr. »Na uho mi je prišla novica, da se čisto brez sramu potika naokrog in čaka, da jo kdo ogovori. Lahka ženska, torej,« (Zupančič 1993: 25). Krivijo jo za vse nenavadne pojave v stanovanjski hiši, šume, potepuškega psa, pojav mrčesa, celo za neznosno vročino. Menijo, da ima sklenjeno pogodbo z vragom ter jo primerjajo s hudičem:

ANITA: Kaj res ne razumete, kdo je ta ženska? Ptiči jejo z njenega telesa, do krvi jo kljuvajo, toda njej se nič ne pozna. Pravijo, da si lahko iztrga srce iz prsi in z njim maha naokoli. Psa ima, ki ga ne moreš ubiti in z mrčesom je v zavezi. (Zupančič 1993: 64).

Obenem pa jih Suzana prevzame, nastopa v njihovih sanjah in navidez naključnih vsakdanjih srečanjih, ki imajo zlasti pri moških protagonistih močno seksualno konotacijo (zavrtnjen kozarček vina, odprta halja, skrivnosten seksualen prizor). To prizna tudi Zupančič: »Tujka, priseljenka jih na vse načine, tudi seksualno, vznemirja, vendar si tega ne priznajo, nasprotno, pričnejo jo doživljati kot izvor svojih težav /.../« (1999: 923).

Izpostaviti velja še en skrivnostni ženski lik, protagonistko Zupančičeve enodejanke *Igra s pari*, Sonjo. Tudi v tej enodejanki ni nič tako, kot deluje na prvi pogled. Tako kot za Aleša, Mašo in Mikija v *Vladimirju* se v *Igri s pari* zdi, da je žrtev Sonja. Žrtev pokroviteljskega moža, nesrečnega in naveličanega zakona, nezvestobe moža in izdaje prijateljice. A se skozi stopnjevanje dogajanja hitro izkaže, da le ni tako nedolžna in nemočna, kot deluje na prvi pogled. Ne le, da se ne usmili moža in ga vrže iz stanovanja, čeprav je pred dnevi izgubil

službo, razkrije se nam njena prava demonična in tragična narava. Natančno je načrtovala maščevanje in uničila življenje obema. In kot vedno v Zupančičevih dramah, ni nič tako kot se zdi. Skupni imenovalac Zupančičevega in Pinterjevega pisanja so torej tudi subtilni ženski liki »z močnim instinktom za zamolčano predmetnost, kateri jih bodisi zavaja bodisi osvobaja, da v neutrudnem iskanju lastnih bivanjskih koordinat ženejo dogajanje, dokler same ne postanejo tisto iskano, iskani predmet moškega poželenja.« (Fridl 1999: 922).

7.2 Motiv sobe

Zagotovo ne gre za naključje, da je prvo dramsko delo H. Pinterja naslovljeno *Soba* (*The Room*, 1957). Center in glavni poetični motiv prve drame je tudi eden izmed ponavljajočih se motivov drugih Pinterjevih del. Tudi sam je nekoč dejal, da se s podobo dveh oseb v sobi ukvarja večino časa.²¹ Ko se dvigne zavesa, se sprašuje, kaj se bo zgodilo tema dvema osebama v sobi, bo kdo odprl vrata in prišel noter. Pinter se vrača k osnovnim elementom drame, k suspenzu, ki ga ustvari iz elementarnih sestavin čistega gledališča: oder, dve osebi, vrata; poetična slika neidentificiranega strahu in pričakovanj (Esslin 2001: 235).

Sobe ne moremo obravnavati enoznačno le kot prostor dogajanja, čeprav v Pinterjevih in tudi v večini Zupančičevih dram predstavlja osnovni prostorski element, v katerega je postavljeno dogajanje. Odrski prostor oz. soba definira življenjske pogoje stanovalcev, torej tudi samo dogajanje v dramah. O Pinterjevih sobah vemo zelo malo. Večinoma le to, kar vidimo na odru, tj. njihovo notranjost, ki je nakazana samo v grobih potezah. O vsem, kar se nahaja zunaj štirih sten, ne vemo ničesar, ne poznamo ostalih sob v hiši (vemo, da obstajajo), same hiše ali okolice. Le redko Pinter omeni zanemarjen vrt ali npr. dejstvo, da hiša stoji v obmorskem kraju.

Dnevna soba v hiši obmorskega mesteca. Spremaj na levi vrata, ki vodijo v vežo. V ozadju levo zadnja vrata in majhno okno. Zadaj na sredini kuhinjsko okno za podajanje hrane iz kuhinje. Zadaj desno vrata v kuhinjo. Na sredini miza s stoli. (Pinter 2006: 7).

Malo več izvemo o prizorišču *Vrnitve domov*, tudi tu vse dogajanje poteka v »areni sobe – definiranega, zaščitenega prostora nelagodne varnosti – nelagodne zato, ker je v prostor vsak trenutek mogoče vdreti.« (Hall 2008: 64) Jasno je, da v zgornjem nadstropju obstajajo drugi prostori ter da je v bližini kuhinja, več pa o hiši in bližnji ter širši okolici ni razvidno. Kljub

²¹ Intervju s Hallam Tennysonom, B.B.C. General Overseas Service, 7. avgust 1960 (Esslin 2001: 235).

temu, da imamo občutno več informacij, nam te ne povejo prav dosti. Gre lahko namreč za katerokoli hišo v severnem Londonu, ki jih je na tisoče.

*Stara hiša v severnem delu Londona.
Velika soba, ki zajema celotno širino odra.
Zadnja stena, na kateri so bila vrata, je bila odstranjena. Ostal je oglat obok. Za njim je veža.
V veži je stopnišče, ki se dviguje levo zgoraj in je dobro vidno. Vhodna vrata so zadaj desno.
Stojalo za plašče, kljuke itd.
V sobi je na desni okno. Različno, naključno nabrane mize, stoli. Dva velika naslonjača. Velika zofa na levi. Na desni velika kredenca, na njenem zgornjem delu je ogledalu. Levo na njej radio z gramofonom. (Pinter 2008: 30).*

»Stene, okna in vrata so pogosto tudi meje dramskim osebam in gledalcem zunanjega sveta. Zato se osebe, ki se znajdejo znotraj teh meja, počutijo varno pred zunanjim svetom, ki ga često doživljajo kot sovražnega in tujega.« (Onič 2002: 24). Vse sobe imajo namreč vrata, skozi katerega v varen svet posameznika vdrejo sovražne sile. V večini dram se dogajanje razvije ravno od trenutka vdora v zasebnost, v tem momentu se začne atmosfera zaostrovati. Podobno trdi Pinter²² sam, osebe znotraj sobe se bojijo tistega, kar je zunaj sobe. Tam je svet, ki se zgrinja nad njih, kar je strašljivo.

V varno in toplo zavetje sobe v *Zabavi za rojstni dan* vdre sovražen zunanji svet, ki ga predstavljata McMann in Goldberg, medtem ko za Meg lahko sklepamo, da s svetom nima nobenega intelektualnega stika. Novice iz časopisa ji bere Petey, je tudi edina, ki o zabavi naslednji dan govori kot uspešnici, edina, ki deluje čisto lahkotno. Tudi v *Vrnitvi domov* dogajanje sproži prihod tujca oz. tujke v zaseben prostor. Teddy je zaradi dolge odsotnosti praktično neznanec, Ruth se s prihodom v sobo prvič seznanila z družino in vnese nemir ter končno s svojo seksualnostjo v sobi prevlada (in osebam v njej). Če v sobo ne vdrejo skrivnostni tujci ali odtujeni sorodniki, pa so to spomini, preteklost, ki postavlja sedanost v novo luč. Tako je v enodejanki *V prah se povrneš*, tudi tu je soba prostor domačega in varnega, v katerega se prikradejo odmevi preteklosti. Ne razlikuje se od drugih prizorišč obravnavanih dram.

*Hiša na deželi.
Soba v pritličju. Veliko okno.
Zadaj vrt.
Dva fotelja. Dve svetilki. /.../ (Pinter 1998: 21).*

Čeprav se na prvi pogled kraj dogajanja *Praznovanja* razlikuje od tipičnega prizorišča Pinterjevih dram, lahko med njima hitro potegnemo vzporednice. *Praznovanje* se namreč

²² Intervju z Hallam Tennysonom, B.B.C. General Overseas Service, 7. avgust 1960 (Esslin 2001: 235).

dogaja v imenitni restavraciji z zaobljenimi mizami in sedeži, z razkošnimi pogrinjki. Fina restavracija postane »spovednica enaindvajsetega stoletja, urbani spomenik uspeha in užitka /.../ čeprav so vrata-izhod zmeraj odprta, da lahko gostje odidejo, medtem ko je publika tista, ki z natakarnjem v družbi ostane ujeta v past.« (Raby 2003: 56).

Osebe v Pinterjevih in Zupančičevih dramah v sobo niso zaprte oz. na bivanje v njej niso fizično prisiljene (kot npr. v Sartrovih *Zaprth vratih*), a so z njo kljub temu močno povezane. »Spremlja jih od začetka, ko še predstavlja okvir za navidezno uresničitev njihovih sanj, do tistih življenjskih prelomnic, ki zanje največkrat pomenijo padec. Varni oklep njihovega življenjskega prostora se s tem sesuje, spremljajo pa ga duševna strtost, razpad iluzij, otopelost in izmučenost« (Onič 2002: 24–25). Sobo lahko razumemo kot simbol posameznikovega položaja v svetu. Tako je npr. Stanley na silo iztrgan iz svojega sicer zanikrnega a udobnega sveta ter odveden neznano kam. Ne le fizično, tudi psihično ni več prisoten.

Tudi pri Zupančiču prevladuje značilna umestitev v dramski prostor, ki je zaprt ali pogosto prehodni prostor. Podobno kot pri Pinterju se že v njegovi prvi drami *Izganjalci hudiča* pojavi »značilna konstelacija Zupančičevih dramskih likov, namreč skupina oseb, tokrat štiri, dva moška in dve ženski, ki so umeščeni v zaprt oz. prehodni prostor, na primer hodnik večstanovanjske hiše. Prizorišče je nekoliko grumovsko /.../« (Borovnik 2005: 175). Motiv prehodnega prostora, hodnika, čakalnice ali recepcije, se redno pojavlja v njegovem opusu in spominja na Pinterjeve sobe. Takšna so prizorišča v dramah *Slastni mrlič*, *Ubijalci muh*, *Hodnik* in tudi v obravnavani *Izganjalci hudiča*:

Hodnik v starejši, večnadstropni stanovanjski hiši. Stopnišče je precej strmo; pravzaprav ne vidimo, od kje prihaja in kam se vzpenja. Na hodniku troje vrat; levo, desno in v horizontu. V mraku stojita dve postavi. (Zupančič 1993: 9).

Vendar tudi tukaj nastopa soba kot zavetišče pred agresivnim zunanjim svetom. Suzana je v svoji sobi, kamor sprva segajo le pogledi sosedov skozi ključavnice, varna celo pred mrčesom, vendar se to skozi dogajanje spremeni. Nasilna množica s palicami vdre v njeno sprva varno zavetje, ki ga popolnoma uničijo. Podobnost s Pinterjevo sobo je v drugih obravnavanih delih Zupančiča še večja. Že v *Nemiru* in obravnavanem *Vladimirju* se dogajanje preseli v sobo »stare meščanske hiše s pogledom na vrt« in »precej razsuto

stanovanje sredi nekega urbanega naselja« (Zupančič 1999: 923). Vladimir je tisti vsiljivec, zunanji obiskovalec kot Golberg in McCann v *Zabavi za rojstni dan*, ki s prihodom v njihovo zavetje s sabo prinese razdor in nasilje.

Kot v *Vladimirju* je tudi v enodejanki *Igra s pari* prostor dogajanja »*Stanovanje*« (Zupančič 2004: 133), ki pa ni natančneje opisano. Iz teksta je jasno le, da gre ponovno za neko urbano središče, saj imata obiskovalca težave z iskanjem parkirnega prostora. Čeprav se najprej zdi, da je Ivan tisti novi obiskovalec, ki je prinesel razdor v do nedavnega zadovoljen krog prijateljev, so za to tokrat krive mračne slike iz preteklosti. Spomin na prijateljičino varanje spodbudi Sonjo, da načrtuje kruto maščevanje.

Nekoliko iz konteksta deluje le razred obravnavane istoimenske drame, vendar je treba priznati, da ne gre le za izvorno postavljen prostor dogajanja, temveč tudi za duhovit in dvoumen naslov. Namiguje ne le na prostor dogajanja in izobraževalno enoto, ampak na točno določen sloj ljudi. Sam prostor sicer ni natančneje opisan, jasno je le, da gre za učilnico s klopmi in stoli.

7.3 Motiv nasilja

Pri obeh avtorjih je eden izmed ponavljajočih se motivov nasilje, tako psihično kot fizično. Najpogosteje se zgodi, ko se posameznik ne želi ukloniti in ravnati tako, kot je od njega zahtevano. Zdi se, da je želja urejati svet po lastni podobi tista, ki največkrat privede do nasilja. Strinjam se s Petrom Hallom, ki v članku *Režirati igre Harolda Pinterja* meni: »Navzočnost neizbežnega nasilja ali zloma, do katerega bo vsak hip prišlo, se vleče skozi vse njegove igre. Govor je na meji nesporazuma in bojevit; šarm je pollaščevalen; skrb vsebuje prikrit posmeh, celo ljubezen je pogosto nasilna« (2008: 61).

V *Zabavi za rojstni dan* je Stanley sam žrtev nasilja, obenem pa je tisti, ki skoraj zadavi Meg in (spolno) nadleguje Lulu. V zabavo ga prisilijo, čestitke in govor delujejo kot tehnike zasliševanja – ob ugasnjeni luči ga s snopom luči zaslepijo ter prisilijo k sprejemanju čestitk. Pred prihodom Meg in Lulu sta ga Golberg in McCann izčrpno 'izprašala' ter se z njim zapletla v fizični obračun. Posledice so vidne drugi dan, ko ga nemega in preoblikovanega odpeljeta. Tudi *Vrnitev domov* je polna nabitih čustev, napete atmosfere in agresivne rabe

jezika. »Za klišejskimi prizori družinske idile se kažejo krute podobe človeške prikrajšanosti in nasilnosti« (Dominkuš 2008: 14). Zato ne preseneča, da se poleg konstantne verbalne zlorabe dogaja tudi fizična in (pogojno) spolna. Max je tisti, ki svojo nemoč in zagrenjenost stalno usmerja na druge, tako skozi verbalno agresijo kot tudi fizično. Konec prvega dejanja najprej primerja snaho s cipo ter jo želi vreči iz hiše, ker pa tega ne storijo, pretepe mlajšega sina in brata.

Max se obrne nazaj in z vso močjo udari Joeyja v trebuh. Joey se zvije in opoteče po odru. Max se od napora ob udarcu skoraj zgrudi. Kolena se mu zašibijo. Zgrabi svojo palico.

Sam stopi k njemu, da bi mu pomagal.

Max ga udari s palico po glavi. Sam sede, z glavo v rokah. Joey se z rokami na trebuhu sesede Ruth pred nogami. (Pinter 2008: 42).

Ta prizor je edini v drami, kjer lahko vidimo fizično nasilje na odru, vendar se z njim srečamo še večkrat. »O nasilju lahko liki namigujejo ali pa ga opisujejo, tako da so same besede veliko hujše od dejanskih reči, ki so se zgodile na odru.« (King 2008: 59). Joey in Lenny se hvalita o posilstvu dveh punc, Lenny celo o umoru. Ta namreč sredi noči ob prvem srečanju z Ruth pripoveduje, kako si je premislil ter neke dame, ki jo je srečal pri dokih, ni ubil, ampak samo pretepel. Prav tako ji zaupa, da je v evforiji od kidanja snega neko starko »samo na hitro pičil v trebuh« (Pinter 2008: 39). Fizični obračun je zamenjan z dosti bolj prefinjeno obliko manipulacije, s psihološkim nasiljem. Podobno trdi tudi Hall:

Ampak vse te grožnje so prefinjene, nikoli očitne. Predvsem pa dvoumne. Napetost lahko končno izbruhne, ko udarec s sprehajalno palico človeku razčesne glavo. Toda pred tem smo opazovali zahteve družabnega občevanja v vsej njegovi protislovnosti. Norčevati se iz nekoga, ga prinesiti okrog, če je sovraštvo zamaskirano s šarmom, sovražnost pa z duhovitostjo, prinese še dodatne točke. (2008: 61).

Ne le odkrita agresija, največkrat se s srečamo s prikrito sovražnostjo, namigi na fizično in spolno nasilje ter celo incest. S takimi indici Pinter postopno skozi dramo ustvari grozeče vzdušje, v katerem se zdi, da je mogoče karkoli. V *Praznovanju* spremljamo na videz lahkoten dialog ob slovesni večerji pri praznovanju obletnice poroke, v katerega vplete namige na incest.

JULIE Vse tašče so take. Ljubijo svoje sinove. Ljubijo svoje fantke. Ne marajo, da njihove fantke fukajo druge punčke. A ni res?

PRUE Absolutno. **Vse mame si želijo, da bi sinčke fukale same.**

JULIE Same mame.

PRUE Vse mame –

JULIE **Vse mame si želijo, da bi jih fukale njihove mame.**

MATT Ali pa bi se same sebe.

PRUE Ne, narobe si razumel.

LAMBERT No, čak mal –

MATT Hočem rečt –

LAMBERT Ne, jaz hočem rečt – **koliko moraš biti pa star?**

JULIE Za kaj?

LAMBERT **Da te fuka mama.**

MATT **Ni važno**, stari. Ni važno. (Pinter 2003: 60).

Problem nasilja, borbo za moč in nadvlado tematizirajo vsa obravnavana Pinterjeva in Zupančičeva dela. V enodejanki *V prah se povrneš* spremljamo sadistično razmerje med Rebecca in njenim bivšim ljubimcem oz. Devlinom, kjer je prisotna tako fizična kot verbalna zloraba. Spodnji prizor spremljamo najprej na začetku drame skozi zasliševanje Devlina o odnosu med Rebecca in njenim bivšim ljubimcem, konec drame pa se ponovi.

Devlin stopi k Rebeci. Stoji nad njo in gleda dol nanjo.

Stisne roko v pest in jo drži pred njenim obrazom. Z levo roko jo prime za tilnik in zagrabi. Njeno glavo približa svoji pesti. Njegova pest se dotakne njenih ust.

DEVLIN: Poljubi me na pest.

Rebecca se ne premakne.

Devlin razpre pest in nastavi dlan na njena usta.

Rebecca se ne premakne.

DEVLIN: Govori. Reci. Reci: 'Primi me za vrat.'

Rebecca ne govori.

Prosi me, naj te primem za vrat.

Rebecca ne govori in se ne premika.

Devlin jo prime za vrat. Rahlo jo stisne. Njena glava se nagne nazaj. /.../ (Pinter 1998: 26).

A Pinter gre v tem delu celo korak dlje, ne obravnava le stiske posameznika, ampak upodobi genocid nad celim narodom. Skozi Rebeccino pripovedovanje vidimo, kako stopa množica ljudi v smrt ter kako je gledala svojega ljubimca, ki »gre po peronu in vreščečim materam trga dojenčke iz naročja« (Pinter 1998: 24). Gre za podobe nacistične Nemčije in očitna opozorila na holokavst. Najbolj pretresljiv je konec drame, kjer se postopoma razjasni, da je bila tudi

Rebecca ena od tistih mater, katerim je bil otrok odvzet (dialog podrobneje obravnavam v naslednjem poglavju).

Tematizacija nasilja je značilna tudi za Zupančičev dramski opus, tako kot Pinter se pogosto ukvarja z nasiljem nad posameznikom, ki izstopa iz polaščevalne skupnosti. Sodobna civilizacija je utemeljena na nasilju, ki ga spremlja nenehni »strah pred drugačnostjo, podkrepjen s človekovo fanatično željo, da bi svet urejal po svoji podobi.« (Borovnik 2005: 174–175). Protagoniste *Izganjalcev hudiča* zmoti drugačnost nove sosede, ki se ne podreja njihovim pravilom, zaradi česar postane žrtev zalezovanja. Ne le da je podvržena stalnemu nadzoru in sumničenjem, zastrupijo ji celo psa. Vendar se agresija še stopnjuje, skupina stanovalcev s palicami vdre v njeno stanovanje ter ga uniči. Ni čisto jasno, kaj se zgodi s Suzano, izvemo le, da so čez nekaj dni našli njeno izmaličeno truplo nekaj ulic stran. Tudi sam Zupančič priznava:

Obstajajo nekatere teme, ki me obsesivno zanimajo. /.../ Zanima(l) me je zločin, storjen iz stiske; iz strasti /.../ v nekem obdobju sem poskušal odkriti in razumeti vzvode, ki sprožajo nasilje. /.../ Seveda pa je imelo moje ukvarjanje s problematiko nasilja več faz. Začelo se je z *Izganjalci hudiča*; v tej igri me zanimalo nasilje določene skupine ljudi nad posameznikom. Posameznico, če sem natančen. Obsedlo me je vprašanje, zakaj je drugačnost moteča. /.../ Pri *Vladimirju* pa se je stvar prenesla na izrazito prihološko raven. Vladimir je obsesivec: verjame, da bo svet brez njega propadel. Verjame v pravilnost tega, kar počne; verjame, da je to dobro za ljudi, s katerimi živi. /.../ Seveda, Vladimir je nasilen, celo fašistoiden; toda stvari dela z dobrim namenom. (Zupančič 1999: 919–922).

Vladimir je delo, ki tematizira pojav nasilja v sodobnem svetu, kjer kot trdi Zupančič v motu na začetku drame »*Obstajajo okoliščine, v katerih lahko vsak človek postane nasilen.*« (1999: 9). Priča smo srhljivemu razponu podob, naprej nasilje spremljamo iz varne razdalje preko podob medijev, ki jih niti ne opazimo več, ob njih se obregnemo le, če nam jih ponudijo ob kavi k zajtrku. Pa še takrat se zdijo »razmazana čreva« (Zupančič 1999: 18) primerna tema za pogovor in celo norčevanje iz sostanovalca:

MIKI: Saj nisem slabe volje, samo ... poglej. Poglejta to. **Truplo na naslovni strani. Kakšna gnusna fotka.**

MAŠA: (*Brska po hladilniku.*) Tukaj je še en kos pice od včeraj. Boš?

MIKI: Ne govori mi o hrani, ker bom bruhal. Zakaj pa to objavljajo? **Čreva ima dobessedno razmazana po trebuhu. In ta njegov pogled ...**

ALEŠ: Pokaži.
MIKI: Poglej, kako gleda. Pa to je neverjetno.
ALEŠ: Kot bi hotel nekaj reči.
MIKI: Kaj češ reči, če dobiš rafal v trebuh.
ALEŠ: Saj.
MIKI: Nimaš kaj reči.
ALEŠ: Totalen masaker.
MIKI: Usta ima pa kar odprta. Kar naprej odprta.
ALEŠ: Tako kot ti. (Zupančič 1999: 18).

Preko različnih pritiskov in manipulacij postopoma izbruhne fizično nasilje. Vladimir usodno poseže v življenje treh mladih ljudi. Maša in Aleš ga najprej zaradi njegovih vrednot, kot so poštenost, direktnost, spodobnost in zaupanje, spoštujeta, vendar dobronamerni nasveti postopno prerastejo v vsiljevanje, ki pridobiva vedno bolj grozljive razsežnosti. Začne se z nedolžnimi prepiri glede izgubljenih zapiskov, zaklepanja kolesa ter z namigovanjem na neprimeren odnos med Mašo in Mikijem. Dogajanje se do konca zaostri in fizično nasilje izbruhne v zadnjem, 5. delu drame, ko se Maša rahlo okajena vrne domov. Ker Aleša ni v stanovanju, ji Vladimir po prepiru najprej vzame steklenico viskija ter jo zaklene v stanovanje. Ko Maša želi poklicati Mikija oz. policijo, jo pretepe s pasom.

(Zaletita se v mizo. Borita se za ključ; Vladimir ji ga izpuli in spravi v žep. Odrine Mašo, da se sesede na stol.)

VLADIMIR: Kaj si naredila.

MAŠA: Jebi se.

VLADIMIR: *(Potegne usnjen pas iz hlač.)* **Tega nisem hotel. Bog mi je priča, da tega nisem hotel. Ampak ne gre drugače.**

(Maša prime stol, da bi se branila.)

MAŠA: Kar pridi sem, če si upaš!

(Vladimir ji izbije stol. Ruvata se; ona pade na tla. Vladimir začne s pasom udrihati po njej.)

VLADIMIR: Ti mula pokvarjena, ti se boš tako obnašala ...

(Maša se skriva pod mizo. On jo skuša doseči.)

VLADIMIR: To je za kazen, razumeš? Zdaj jih boš pa fasala. **Sama si kriva ...**

(Maša se splazi na drugi strani izpod mize.)

MAŠA: Samo enkrat me udari, mater ti ... samo še enkrat ...

(Lovita se okrog mize.)

VLADIMIR: Ti mrha, ti boš mene ...

(Maša hoče zbežati v sobo; Vladimir ji zastavi pot.)

VLADIMIR: Kam pa zdaj greš? Nikamor ne boš šla. Kaj se ti pravi? *(Jo prime z levo roko, z desno udriha po njej.)* Ti boš mene podila od doma ... sama trma te je, ampak ti jo bo Vladimir

že izbil iz glave ... kako se pa obnašaš? Tudi jaz sem bil, pa so mi to izbili iz glave ... mene so naučili, kaj je to red, kako se spoštuje starejše ... (*Udriha po njej*) /.../

(*Jo neha tepsti.*)

VLADIMIR: Tako. To je bila kazen, razumeš? (*Spravlja pas nazaj v hlače.*) Jaz te imam še zmeraj rad, Maša. Ampak kazen mora bit ... če si jo zaslužil. **Jaz že vem, kaj je dobro zate.** /.../ (Zupančič 1999: 90–91).

Iz zgoraj navedenega prizora je jasno razvidno, kakšno nevarnost predstavljajo ljudje, ki menijo, da imajo vedno prav, ki ne dopuščajo drugače mislečih in ki želijo oblikovati svet po svoji meri. Nasilje Vladimirja je posebno nevarno zato, ker ne gre za brezglavo norenje psihopata, ki ga bi lahko takoj obsodili. Vladimir vsako svoje dejanje racionalizira in opravičuje z dobrimi nameni, verjame v pravilnost tega, kar počne. Meni, da je to dobro za ljudi, ki jih ima rad in s katerimi živi. Nevaren je zato, ker se lahko vsak vsaj malo poistoveti z njim. Mislim, da ni potrebno posebej opozarjati, da so iz takega nasilja nastale najbolj krvave verske vojne in revolucije. Čeprav bi morda pričakovali, se drama ne konča, dokler nam Zupančič trupla iz naslovne strani časopisa ne prestavi v domačo kuhinjo. Aleš se namreč vrne v stanovanje in ko sooči Vladimirja s tem, kar je storil, smo ponovno priča nasilju. Vladimir tokrat nastopi v uniformi paznika, kar mu da še večjo avtoriteto ter Aleša vklene. S pomočjo Maše in Mikija se osvobodi in s kladivom udari Vladimirja po glavi, in ne le enkrat, kar bi zadostovalo v samoobrambi, ampak dvakrat. Navidezne žrtve kar naenkrat nastopijo v vlogi rablja.

V enodejanki *Igra s pari* se Zupančič odmakne od tako intenzivne tematizacije nasilja, tokrat ne obravnava fizičnega nasilja, še vedno pa se ukvarja s psihološko manipulacijo, željo po prevladi in še posebej po maščevanju. Sonja kot žrtev prevare, spretno spletkari in se maščuje najboljši prijateljici in možu za izdajstvo. Konec igre se nam razkrije njena pollaševalna in maščevalna narava. Podobno kot mlajši stanovalci v *Vladimirju* ne nastopa več samo kot žrtev. Prav posebno situacijo spremljamo v zadnji obravnavani drami *Razred*, kjer ni eksplicitne obravnave fizičnega nasilja. Kandidat za delovno mesto se prostovoljno podvrže verbalni in psihološki zlorabi, spremljamo svojevrsten paradoks. Moški je svoboden, a kljub maltretiranju ne zapusti seminarja, kot del in žrtev sistema se prostovoljno podvrže absurdnemu izobraževanju, odpove se svojemu razumu in čustvom. Spominja na Stanleyja v *Zabavi za rojstni dan*, le da je bil ta v svojo preobrazbo fizično prisiljen, Moški, zmanipuliran od sistema, pa se je seminarja udeležil sam.

7.4 Jezik

Po mnenju nekaterih kritikov je jezik najbolj značilna in originalna poteza Pinterjevih dram (Naismith 2000: 10). Njegov stil je postal nemudoma prepoznaven, 'pinteresno' pa beseda, ki je našla svoje mesto celo v slovarju. Dialog je redek, presekani s pavzami in tišinami ali z dolgimi govori. Pinter s klinično natančnostjo in posluhom za absurdnost navadnega govora priredi in zapiše vsakdanje dialoge, vključno s ponavljanjem, nekoherenco, pomanjkanjem logike in slovnične strukture, jecljanja. Deluje kot zbirka primerov neobveznega kramljanja, sprva nedolžno vsakdanjega, komičnega in rahlo nesmiselnega, ki običajno postane skrajno absurdno. Za Pinterjev in Zupančičev dramski dialog je značilno razgaljanje »pogosto sovražnih ali tekmovalnih občutkov, ki tičijo za konverzacijskimi vljudnostmi« (King 2008: 58).

GOLDBERG *vstaja*: A, pozabil sem, za rojstni dan vam še moram čestitati. Mu ponudi roko. Čestitam.

STANLEY *se ne zmeni za roko*: A ste mogoče gluhi?

GOLDBERG: Ne, po čem to sklepate? Pravzaprav lahko rečem, da so vsa moja čustva ostra kot britev. Kar ni slabo, ne? Za človeka po petdesetem. Ampak rojstni dan se je meni zdel enkratna priložnost, dandanašnji se to prenalahko jemlje. Ker slaviti tako stvar – rojstvo! Tako kot jutranje vstajanje. Božansko! Pa so ljudje, ki jim na pamet ne pade, da bi vstali že zjutraj. Sem jih slišal. Jutranje vstajanje, pravijo, kaj pa je to? Kožo imate pomečkano, britja ste potrebni, v očeh imate krmežlje, usta kot greznica, dlani imate potne, nos zamašen, noge vam smrdijo, **kaj ste drugega kot truplo, ki ga je treba umiti?** Zmeraj, ko slišim tako razlago, me popade veselje. Ker vem, kaj se pravi zbuditi se, ko ti sije sonce, kosilnica ropota, povsod se oglašajo ptički, trava diši, cerkveno zvonenje, paradižnikov sok – (Pinter 2006: 53).

Zgornji primer kaže, kako Pinter z daljšim govorom preseka kratek dialog in situacijo, ki le navidezno deluje nedolžno in vsakdanje. Stanley ignorira ponujeno roko in agresivno zavrne čestitke za rojstni dan. Goldberga se sicer odzove z lahkotnim kramljanjem, a v njegovem odgovoru lahko slutimo prikrito grožnjo. Iz konteksta drame je jasno, da je Stanley tisti neurejen zaspane, katerega stanje v govoru opisuje ter ga primerja s truplom, ki ga je potrebno umiti. Ta primerjava deluje kot neposredna grožnja Stanleyu. Podobna atmosfera navidezne prijaznosti, ki postopno prehaja v odkrito agresivnost je pogosta tudi v dramah Matjaža Zupančiča. Tako je kar celotno njegovo delo *Izganjalci hudiča*. Za navidezno masko sosedske zaskrbljenosti in sprva nedolžnega obrekovanja se skriva nevarnost za kogarkoli, ki bi odstopal od njihovih predstav dobrega soseda.

Pinter pogosto zabeleži zamude v reakcijah oseb, ki nastanejo zaradi različne hitrosti dojemanja značajev. Počasnejši vedno odgovarja na predzadnjo vprašanje, medtem ko je bolj dojemljivi dva koraka naprej. Tipični so tudi nesporazumi, do katerih pride, ker osebe ne poslušajo druga druge, raba nerazumljivih večzložnih besed, napačno 'slišanje', razumevanje in predvidevanja. V spodnjem primeru Meg in McCann govorita drug mimo drugega. Pred začetkom citata spremljamo logičen in povezan dialog med obema, ki se nadaljuje tudi konec navedenega primera. Le vmes kot presekanost vsak zase, drug drugemu in obenem drug mimo drugega obujata spomine, McCann na mladost na Irskem, Meg pa na zgodnje otroštvo.

MCCANN: Za eno fejest gostilno vem. V Rosecreaju. Pri mami Nolanovi.

MEG: Ko sem bila majhna, sem imela lučko na nočni omarici.

MCCANN: Enkrat smo tam prekrokali s fanti celo noč. Celo noč smo ga žrli in se drli.

MEG: In moja pestunja je bedela ob meni in mi pela pesmice.

MCCANN: Zjutraj pa en velik krožnik cvrtja. Čak, kam sem dal?

MEG: Moja sobica pa je bila roza. Imela sem roza preprogo in roza zavesce, pa glasbene skrinjice sem imela po celi sobi. /.../

MCCANN: Kje si, Tullamore?

MEGG MCCANNU: Tule bi še malo.

MCCANN *ji nataka v kozarec in poje*: Naj žive, naj žive, korajžni feninski možje.

MEG: U, kakšen lep glas. (Pinter 2006: 73).

Dialog pogosto ne napreduje logično, ampak sledi liniji asociativnega mišljenja, v katerem zvok občasno prevlada nad smislom. Vendar Pinter sam zanika, da želi pokazati človekovo nezmožnost komuniciranja. Meni, da prihaja do namernega izogibanja komunikaciji, saj je preveč strašna. Raje govorijo drug mimo drugega ter o nepomembnih temah kot pa da bi se ukvarjali z bistvom in odnosi samimi (Esslin 2001: 244).

Jezik je bistven del strukture, vpliva tudi na ritem drame, vsak prizor je določen s tem, kako osebe govorijo in kako uporabljajo jezik, raba točno določenih jezikovnih vzorcev jih definira. Raba jezika določa socialni položaj oseb (in obratno), narečje zgodnjih Pinterjevih dram je pogosto opisano kot »cockney«²³ (Naismith 2000: 178). Dober primer je jezik *Vrnitve domov*, ki je stiliziran naturalističen idiom, severno londonsko narečje iz druge polovice 20. stoletja, pogosto žaljiv in obscen. V dramih so številne jezikovne igre, navidez vljudno in

²³ Govor rojenih Londončanov, na območju, kjer se slišijo zvonovi cerkve St. Mary-le-Bow v Eastcheapu. Pogosto v rabi na televiziji, radiu in drugi literaturi. (Naismith 2000: 178).

iskreno zanimanje je večkrat destruktivno in zlobno. Jezik je namerno uporabljen kot sredstvo, s katerim je mogoče prevladati ali ponižati. Kljub temu, da Pinterju največkrat pripisujejo pogovorni jezik nižjih slojev (primeri pogovornega jezika v *Zabavi za rojstni dan*: »nucalo, prezmatran, flejkci, kornflejkci, dopadlo, jebenti, šalčke, rihtam, tazga, poca, fletna, pejd, snoči« ipd.), se »enako znajde v nasprotujočem si vzvišenem izražanju angleškega gornjega sloja« (Hall 2008: 62).

Tudi v *Praznovanju*, Pinterjevi zadnji drami, sledimo podobni dikciji. Nenadoma se osebe zapičijo v neko besedo in nejasnost opisane izkušnje, nasprotuje se skoraj vsaki izjavi in poskuša spodkopati pomen in vpliv že povedanega. »Didaskalij skorajda ni – zlasti ne tistih, ki bi označevale kakršenkoli govorni ritem /.../ Avtomatski tok izpraznjenih, formalnih fraz vsake toliko časa zajamejo konvulzivni krči neregularnih neprimernih izjav.« (Pejović 2003: 46). Taka jezikovna askeza povzroči, da tipične Pinterjeve tišine in premori pridejo še bolj do izraza ter da prevlada atmosfera nelagodja neizrekljivega. Opozoriti je potrebno tudi na monolog Natakarka ob koncu drame, ko komični in lahkotni ton izgine. Iz ostrega nasprotja med nepovezanimi navidez nepomembnimi medklici ter govorom ob koncu igre se kaže poetična slika sveta. Pinter pridrži ogledalo prej prikazani urbani vulgarni potrošniški družbi, poda kritiko še malo prej satiričnega in ostrega ter tudi zabavnega prizora.

NATAKAR /.../ Dedek me je vpeljal v skrivnost življenja in še zmeraj sem sredi nje. Ne najdem vrat, da bi šel ven. Dedek je odšel ven. Naravnost ven je odšel. Pustil jo je za sabo in se ni ozrl.

To je absolutno pravilno razumel. /.../ (Pinter 2003: 68).

»Poigravanje z besedami, ki lahko dobi usodne dimenzije, strašljiva moč jezika ... so bistvena sestavina Pinterjevih iger, v katerih liki nimajo drugega sredstva kot besede, pa še te pogosto občutijo kot nevarnost in grožnjo.« (Dominkuš 1998: 9). Navedeno še zlasti velja za enodejanko *V prah se povrni*. Devlin in Rebecca, statična lika v neki sobi (domnevno) v Angliji, imata na voljo le besede, ki pa zanju predstavljajo grožnjo. Pinter z jezikom mojstrsko priključuje preteklost, s številnimi namigi na holokavst obudi nevarnost in travme Rebecce. Za dramatični zasuk, razjasnitev in zaostritev atmosfere je potrebna samo na videz nedolžna sprememba slovnične kategorije, iz tretje v prvo osebo ednine. Konec drame je še bolj učinkovit zaradi rabe vseh oblik pavz, za dodatno napetost poskrbi še odmev, ki deluje kot poetični refren in za katerega vemo, da se ga Rebecca boji.

REBECCA: Stala je pri miru. Poljubila je otroka. Otrok je bil deklica.

Pavza.

Poljubila jo je.

Pavza.

Poslušala je bitje otrokovega srca. Otrokovo srce je bilo.

V sobi je postalo temno. Svetilki sta zelo svetli. Rebecca sedi čisto pri miru.

Otrok je dihal.

Stiskala sem jo k sebi. Dihala je. Srce ji je bilo. /.../

REBECCA: Peljali so nas na vlake.

ODMEV: ... na vlake /.../

REBECCA: Jemali so otroke stran ...

ODMEV: ... otroke stran

Pavza.

REBECCA: Vzela sem svojega otroka in ga zavila v šal

ODMEV: ... v šal

REBECCA: In naredila zavoj

ODMEV: ... zavoj

REBECCA: Držala sem ga pod levo roko

ODMEV: ... levo roko

REBECCA: In prišla sem skozi s svojim otrokom

ODMEV: ... svojim otrokom

Pavza.

REBECCA: Ampak otrok je zajokal.

ODMEV: ... zajokal

REBECCA: In moški me je poklical nazaj

ODMEV: ... poklical nazaj

REBECCA: In vprašal, kaj imam tam

ODMEV: ... imam tam

REBECCA: Stegnil je roko po zavoj

ODMEV: ... po zavoj

REBECCA: In dala sem mu zavoj

ODMEV: ... zavoj

REBECCA: In takrat sem zadnjič držala zavoj

ODMEV: ... zavoj

Tišina. (Pinter 1998: 25–26).

Pinterjevo dikcijo v intervjuju z Ignacijo J. Fridl odlično povzame Zupančič sam, navedeno pa pogosto velja tudi za jezik njegovih dram:

Kratke replike; zelo redko monolog. Nobene metaforične gostobesednosti; zelo preprost govor. Podzavest. Srhljive, a hkrati dvoumne atmosfere. Tišine, veliko tišin. Psihologija. In potem nenadoma eksplozija ... Toda meni njegovi teksti delujejo zelo poetično. To je temna poezija. Poezija modernega, urbanega človek /.../ Ko pišem dramo, mi ne gre samo za besede, za govor; v drami je včasih bolj pomembno tisto, kar je zamolčano, a je vseeno razumljivo. To je največji izziv: zapisati razumljivo. (Zupančič 1999: 918).

V zgodnjih dramah kot obravnavana *Izganjalci hudiča* je prisotna stilizirana oblika, »s katero preiskuje globlje in mračne psihološke razsežnosti likov, njihove obsesije in preganjavice.« (Dominkuš 2007: 28). Z delom *Vladimir* se to spremeni, zdi se, da vsaki temi poišče svojo dramsko obliko in slog, »od bolj realističnih (*Nemir, Vladimir, Igra s pari*) do groteskno stiliziranih (*Goli pianist, Bolje tič v roki kot tat na strehi, Razred*) in vse do takšnih, ki združujejo popolnoma veristično, že skoraj resničnostno dramo s kabaretnimi elementi (*Hodnik*)« (Dominkuš 2007: 29). Za Zupančičevo dikcijo je značilen humor in ironija, stalno opozarja na dvoumnost človekovega položaja ter tako kot Pinter pod vprašaj postavlja vse, kar se nam zdi na prvi pogled samoumevno. V igrah je prisoten širok razpon dialoga, ki sega »od stiliziranih idejnih spopadov, prek poigravanja z jezikom in njegovimi najrazličnejšimi klišeji do popolnoma sproščene kolokvialne oblike diskurza.« (Dominkuš 2007: 29).

Vladimir je delo, napisano v verističnem slogu in prepričljivo odraža vsakdanjo resničnost. Najprej sproščeni, nato pa vse bolj napeti in pomenljivi dialogi pred nami ustvarijo izrazito sodoben svet, zdi se, kot da bi spremljali film. Protagonisti dosledno uporabljajo pogovorni jezik primeren svoji generaciji. Govorica mladih je polna vulgarizmov, kletvic, dvoumnosti kot tudi ironičnih izjav ter komičnih žaljivk, npr.:

MIKI: Zakaj ne bi raje vzeli kakšne punca? Takoj sodelujem.

ALEŠ: Opa, Miki. Ne bit rasist. Ne bom pozabil, ko sem **štopal** ...

MIKI: Ne spet te žalostne zgodbe.

ALEŠ: ... in sem stal cel **jeben** dan na soncu, **curice** so pa prihajale in **dobivale štope**, še preden so dvignile prst.

MIKI: **Solze mi kapljajo v kavo.**

ALEŠ: **Samo malo so pomigale z ritko**, ali pa še to ne ...

MIKI: **Bi pa še ti malo pomigal. A zdaj bojo pa ženske krive, če si sam grd.**

ALEŠ: **Šuti, pederu.** (Zupančič 1999: 16).

Z živim, pogovornim jezikom malce starejše generacije, ki je prav tako poln vulgarizmov in kletvic nadaljuje tudi v *Igri s pari*. Sprva vljudna in malce cinična konverzacija ob pričakovanju in pričetku večerje se postopoma s cinizmom zaostri v vedno bolj čustveno zaznamovan dialog. Ujedljivost, sarkazem in napadalnost se stopnjujejo, npr.:

VERA: Saj vem, da je idiotsko, in se tudi ne bom več ... več trudila, da bi razložila.

Tišina.

BERNARD: Ne. Ne. Bom jaz razložil. Jaz ti bom povedal, kaj hočeš ... **Najdeš si tega porivača in nenadoma bo vse drugače.** Kaj bo drugače? **Tale serviser za zgodnje klimakterije ti je odprl oči. Kako romantično. Zjokal se bom.** Zdaj boš pustila vse za seboj in odšla v novo življenje. Ha. Ha. Ha.

IVAN: Bernard ...

BERNARD: Ti pa tiho! Da te ne slišim več! Pojej te svoje zajebane makarone in pojdi tja, od koder si prišel. Jaz nisem nobena faca s tvojega faksa, razumeš? Pa kdo si, madona, da se kar mešaš v moje življenje? V naše življenje. Zgini stran, da se lahko mi trije pogovorimo do konca!

VERA: Ne razumeš, Bernard!

BERNARD: Ti ne razumeš! Vem, da se hočeš samo maščevat. Zato ta scena. Kar pomeni, da sem ti še zmeraj všeč. Priznaj, da sem ti še zmeraj všeč.

VERA: Ti si nor. Oprosti, Sonja ...

BERNARD: Samo jaz nisem Aljoša. Z mano ne bo šlo tako lahko. Ampak nekaj te prosim. Ne se sprenevedat. »Oprosti Sonja« in to sranje. Ne mene s temi pravljicami. Če sva že kaj zajebala, potem sva skupaj. **Dobro te poznam, lepotička. Ti si takšna kot jaz. Za to mizo smo sedeli, vsi štirje, z angelskim nasmeškom si jedla jabolčno pito svoje najboljše prijateljice in mi zraven pod mizo odpenjala šlic. Takšna si ti.** (Zupančič 2004: 158).

Jezik zadnje obravnavane drame *Razred* je tako kot nastopajoči 'strokovnjaki' le na videz strokoven in intelektualen. Zgoščeni dialogi so polni floskul, banalnosti in visokoletečih izrazov, ki v bistvu ne povedo nič. Namesto utemeljeno akademsko debato primerno izobraževanju spremljamo razprtije in igrice 'kvazi' znanstvenikov, ki v svojem diskurzu uporabljajo številne vulgarizme in kletvice. Strinjam se s Pezdirc Bartolovo, ki zapiše:

Besedilo, ki je posejano z najrazličnejšimi intelektualizmi in strokovnimi termini, tako ves čas razkriva tudi praznost njihovega medsebojnega znanstvenega diskurza, ujetega v spoštljive obrazce komunikacije s titulami in vljudnostnimi nagovori, v katerega ves čas vdirajo prvine nižjepogovornega jezika, prostaški in vulgarni izrazi so tako kontrast akademskim debatam. (2006: 48).

Tu je še najbolj od vseh obravnavanih del prisoten 'razkroj' jezika, ki je značilen za dramatiko absurda. Občasno tak govor zasledimo pri Terapevtki (npr. v zaključnem monologu), največkrat pa v neobvladljivo žlobudranje zanese Vodjo seminarja, kar glede na njegovo

avtoritativno podobo deluje še posebej komično. V nadaljevanju sledi tipičen primer znanstvenega dialoga nastopajočih strokovnjakov kot tudi absurdnega blebetanja Vodje seminarja, kjer smo priča nesmiselnim besednim zvezam, ponavljanju ipd.

TERAPEVTKA: A lahko jaz nekaj predlagam?

VODJA SEMINARJA: (*Sarkastično.*) Vi? Predlagate? Kaj? Da ga vržemo in se še režimo zraven?

TERAPEVTKA: Predlagam, da se fant polovico časovnega intervala smehlja ob misli na lekcijo gospoda Schultza, polovico pa ob misli na lekcijo gospoda Santorija.

VODJA SEMINARJA: To ni slaba ideja.

SANTORI: Kompromis.

SCHULTZ: Polovičarstvo.

SANTORI: Politika.

VODJA SEMINARJA: Me prav en drek brigajo te vajine malenkosti! Tako bo, kot je predlagala gospodična. Pa še žaljivo ni do nikogar. Torej, kandidat: polovico časa za Schultza, ostalo za Santorija. Gremo na povzetek. Hišnik!

(*Pride hišnik.*)

HIŠNIK: Želite?

VODJA SEMINARJA: Delovni posnetek po izboru gospe stilistke. Dajmo, hitro!

(*Hišnik izgine.*)

VODJA SEMINARJA: Skrajni čas je, da jaz prevzamem seminar. Alo, gremo!

(*Glasba. Moški poslušno izvaja nalogo. Veliko mu je do tega, da bi zapustil dober vtis. Vodja seminarja ga spremlja s pripombami. V začetku zadržano, potem vedno bolj temperamentno, na koncu skoraj ekstatično.*)

VODJA SEMINARJA: Razgibajte se končno malo. Dajmo. Da bo več krvi v možganih, ko delamo **povzetek. Povzpetek.** Gremo. Zdaj žanjete obresti. Razredne obresti. Zavesti. **Obresti razredne zavesti.** Oddelki se dopolnjujejo. Eden gre v drugega. Ven in not. Ven in not. Med nabavo in prodajo je vaše novo mesto. **Stilizem. Ekonomija. Komunikacija. Terapija. Posoda tisočerihi možnosti. Dvajset stopnic, par fikusov. Multiplikacija. Profit. Pomfrit. Zdaj žanjete, kar ste sejali. Poscali. Srečni novi razred. Rojen pod srečno novo zvezdo. Nasmeh za transfer. Transakcija. Transformator. Trans.** Pa kaj je to?! Kaj se tako držite? A je to kakšno veselje? A je to kakšen smeh? Pozabite Schultza, pozabite Santorija, a znate jodlat? Seveda znate, **dajte jodlat, a smo doma ali nismo, jodlajte, pizda vam materna, to vas bo ohranilo, jodlajte na svojem kuclju, pa tudi če vse ostalo pozabite, tako ja, zajodlajte, ko sedete na školjko, potem pa veselo v svet nabave in prodaje ...** (Zupančič 2008: 47–49).

7.4.1 Pinterjeve pavze

Ni pomembno samo, kakšen je jezik in kaj liki povedo, pri Pinterju in Zupančiču je potrebno opozoriti tudi na tisto, kar zamolčijo, neizrečeno je namreč prav tako zgovorno kot izrečeno. Zamolki in kratke tišine prispevajo pomembno vlogo k atmosferi in prikazu sveta, ki deluje grozeče in moreče. Zlasti popolna tišina prinese s sabo strah pred neznanim. »Mesta za pavze so zmeraj natanko preiščljena, kot tudi njihov emocionalni pomen /.../ z uporabo pavz in

tišin da na videz navadnemu govoru natančno formo, vsakdanjemu pa čustveni naboj. Gre za zelo ekspresivno obliko dramskega govora.« (Hall 2008: 62). Pinter uporablja različne vrste pavz, tri pike (...) ter didaskalije *pavza* (v *Zabavi za rojstni dan* in *Praznovanju* namesto *pavza* uporabljan izraz *premolck*) in *tišina*. Ti znaki označujejo trenutke pretresov in kriz, z njihovo rabo neizrečeno postane bolj strašljivo in bolj zgovorno od izrečenega.

Tri pike so znak za pritisk, iskanje besede, trenutno zmedenost. *Pavza* je daljša prekinitvev akcije, kjer odsotnost govora sama postane oblika govora. *Pavza* je grožnja, trenutek neme napetosti. Tretja kategorija – *tišina* – je daljša. Je skrajno krizna točka. Po tišini ima oseba pogosto popolnoma drugačen odnos. Kot publika bi morali *čutiti*, kaj se dogaja med pavzo; toda po tišini nas pogosto preseneti sprememba, ki se je med njo zgodila z likom. (Hall 2008: 62–63).

Prispevajo k ritmu dialoga, obenem pa vedno nakazujejo dogajanje. Sam Pinter pravi, da nastopi pavza zaradi tega, kar se je ravnokar zgodilo v mislih in občutkih oseb. Pavze izstopijo iz teksta in niso le formalne konvencije ali poudarki, ampak del dogajanja. Tišina pomeni, da se je nekaj zgodilo, kar je onemogočilo možnost, da bi kdo spregovoril za določen čas – dokler si ne opomorejo od tistega, kar se je zgodilo pred tišino. (Naismith 2000: 12–13).²⁴ Stanley v *Zabavi za rojstni dan* je močno presenečen nad dejstvom, da v hišo prihajata dva gosta. To ni nakazano le z nadaljevanjem njegovega dialoga z Meg, temveč še bolj ravno s tistim, kar ne pove. S premolkom (kot je v tem prevodu prevajana pavza) si opomore od presenečenja in šoka, jasno je, da je to pomembna informacija zanj. Tišina je bolj učinkovita kot besede, Pinter nam z zamolčanim pove več kot s samimi besedami.

STANLEY: Pejd.

MEG: Brez tvoje Megike. Moram nabavit stvari za tista dva gospoda.

Premolk. STANLEY počasi dvigne glavo. Spregovori, ne da bi se ozrl.

STANLEY: Katera dva gospoda?

MEG: Obiske pričakujem.

On se obrne.

STANLEY: Kaj?

MEG: Nisi vedel tega, ne da ne?

STANLEY: O čem mi zdaj govoriš? (Pinter 2006: 20–21).

²⁴ »The pause is a pause because of what has just happened in the minds and guts of the characters. They spring out of the text. They're not formal conveniences or stresses but part of the body of the action. And a silence equally means that something has happened to create the impossibility of anyone speaking for a certain amount of time – until they can recover from whatever happened before the silence.« (Naismith 2000: 12–13).

Ruth v *Vrnitvi domov* s pridom uporablja krajše in malo daljše pavze za to, da pritegne pozornost. Z zamikom odgovarja na zastavljena vprašanja, pavze vključi tudi v svoje daljše govore, s čimer usmeri nase še več pozornosti in njene besede pridobijo še več veljave. Nadzor nad okolico ji ne omogoča le njena privlačnost in seksualnost, to ji uspe tudi z rabo jezika.

RUTH: Ni čisto tako. Nekaj ste pozabili. Poglejte mene. Premaknem ... nogo. In to je vse. Ampak spodaj imam ... perilo ... ki se premika z mano ... in zbudi vašo pozornost. Mogoče si narobe razlagate. Gib je preprost. Noga ... se premika. Moje ustnice se premikajo. Zakaj ne omejite svoje pozornosti samo na to? Mogoče dejstvo, da se premikajo, pomeni več ... kot besede, ki prihajajo z njih. Zavedati ... se je treba ... te možnosti.

Tišina.

Teddy vstane.

Tukaj blizu sem se rodila.

Pavza.

Potem ... pred šestimi leti, sem odšla v Ameriko.

Pavza. (Pinter 2008: 46).

Že začetek enodejanke *V prah se povrneš* nakaže tipično Pinterjevo dikcijo, ponovno velja izpostaviti rabo pavz. Z njimi vzpostavlja izredno dramatično napetost, zaradi zamika med posameznimi izjavami ima gledalec več časa za razmislek in posledično zagotovo dobi priložnost, da podvomi o povedanem in med samo primerja različne interpretacije, ki se mu porajajo ob besedilu. Kot vidimo v spodnjem primeru, se drama začne s statičnim prizorom obeh likov in z dolgo pavzo. Napetost je čutiti že na samem začetku, po začetni pavzi so naslednje krajše (...), vendar jih postopno preko *pavze* ponovno stopnjuje v *tišino*.

Devlin stoji s pijačo v roki. Rebecca sedi.

Tišina.

REBECCA: No ... na primer ... stal je nad menoj in stisnil roko v pest. In potem mi je drugo roko položil na tilnik in ga prijel. In približal mojo glavo k sebi. S pestjo ... mi je šel nalahno čez usta. In rekel, 'Poljubi mi pest.'

DEVLIN: In ti si jo?

REBECCA: O ja. Poljubila sem njegovo pest. Členke. In potem je razprl pest in mi nastavil dlan ... v poljub ... in sem jo poljubila.

Pavza.

In potem sem govorila.

DEVLIN: Kaj si rekla? Rekla kaj? Kaj si rekla?

Pavza.

REBECCA: Rekla sem, 'Primi me za vrat.' Sem mrmrala v njegovo roko, ko sem jo poljubljala, ampak slišal me je, slišal skozi svojo roko, čutil je moj glas v svoji roki, tam ga je slišal.

Tišina.

DEVLIN: Pa je? Te je prijel za vrat?

REBECCA: O, ja. Je. Je. In držal me je, zelo nežno, zelo nežno, tako nežno. Oboževal me je, veš. (Pinter 1998: 21).

Na pomembnost vsebine neverbalnega stavi tudi Matjaž Zupančič:

Zdi se mi pomembno, da moderna drama zapisuje ne samo dialoge, govor, ampak tudi tišino, molk – in vse drugo, morda na videz ne-vidno, kar dialog umešča v čas in prostor imanentno gledališkega. In to ne kar na splošno, v nekem spektakelskem smislu, ampak povsem določeno in razvidno. Gre povsem za drugačen pomen časa, za atmosfero, za vsebino neverbalnega, ki ne sme biti v drami nič manj pomembna, kot je vsebina verbalnega. Dialog je lahko samo vrh ledene gore. (Zupančič 1991: 3).

To je razvidno tudi iz njegovih del, kjer podobno kot Pinter uporablja neverbalna sredstva za ustvarjanje grozeče in napete atmosfere. Sicer je teh pavz manj in so manj izrazite kot pri Pinterju, a kljub temu zaznamujejo njegov opus. Zelo učinkovito jih je uporabil v prizorih čakanja in zalezovanja na hodniku stanovanjske hiše v igri *Izganjalci hudiča*, kot primer navajam začetek dialoga med Saro in Anito. Pogovor na stopnišču se nadaljuje na isti način, s pomenljivimi tišinami se stopnjuje napetost, sprašujeta se, kdo je kriv za nastajajoče zvoke. Ko se končno opogumita in prižgeta luč, vidita svoja moža, ki skozi ključavnico gledata v stanovanje skrivnostne stanovalke. Iz strašljive atmosfere kar naenkrat nastane komična.

SARA: Prišla je tako nedolžno, v kratkem krilcu ...

ANITA: Prekratkem za tisti letni čas.

SARA: Potem so se začeli šumi.

ANITA: Različni in včasih komaj določljivi. Sem in tja se mi zdi, da slišim govorjenje; drugič spet, da slišim smeh. Potem, kot bi tekla voda, počasi bi šumela do neznosnosti. In na koncu zopet smeh in govorjenje.

SARA: Toda ko stopiš sem pred njena vrata, vse preneha.

(Tišina.)

SARA: Tukaj stojiva že celo večnost. Kaže, da ne bo nikogar.

ANITA: Zopet nekaj slišim! Sedaj povsem razločno!

SARA: Tudi jaz. Nekdo je pravkar stopil v vežo.

ANITA: Sedaj počakajva. Če je stanovalec, bo prižgal luč.

(Tišina.)

SARA: Na stopnišču je še vedno tema.

ANITA: Sedaj ni nobenega dvoma več. Nekdo se tihotapi sem gor. Želi, da ga nihče ne vidi.

SARA: Skrijva se v kot hodnika.

ANITA: Kaj če bi šli raje noter?

SARA: Dovolj dolgo sva čakali na ta trenutek. Kako naj ga zdaj zamudiva. Počepniva tukaj.

ANITA: Priznam, da me je malo strah.

(Tišina.) /.../ (Zupančič 1993: 15–16).

Tako kot v enodejanki *Igra s pari* Zupančič tudi v drugih obravnavanih delih učinkovito uporablja pavze za stopnjevanje suspenza. V spodnjem primeru Bernard ravno razkrije, da je ostal brez službe ter se odloči, da bo končno odšel iz stanovanja, kot ga je prosila Sonja. A besede nam pravijo eno, premolki med njegovimi izjavami pa drugo. S tišinami kar prosi Sonjo, naj mu dovoli, da ostane oz. da jo lahko pokliče. Zupančič njegovo nemoč in obotavljanje odlično prikaže brez besed.

SONJA: *(Hladno.)* Pojdi k njej. Jaz nisem tvoja služba.

Tišina. Bernard vstane.

SONJA: Ne mara te več! Čutiš to? Kakšen občutek je to, Bernard? Povej mi. Še vedno si zaljubljen vanjo, ampak ona te ne mara več. Z drugim sedi tukaj. Ti pa si sam. Kakšen občutek je to Bernard? Povej mi. Povej mi!

IVAN: Pustite ga, naj gre.

BERNARD: Dobro. V redu. Grem. Ni mi treba odit. Ampak vseeno grem. Ker vas ne morem več prenašati. Niti sekunde več.

IVAN: Na svidenje, Bernard.

BERNARD: Vsi trije ste proti meni. Tukaj sem danes zvečer očitno ostal sam. Grem. *(Se obrne proti Sonji.)* Jutri te pokličem. Oprosti.

Tišina.

BERNARD: Hočeš, da te pokličem? *(Tišina. Počasi gre proti vratom. Tam za hip obstane.)* Sranje, zdi se mi, da sneži. *(Tišina.)* Poklical te bom. (Zupančič 2004: 162).

7.5 Komično

Ne zgodi se pogosto, da se gledalec v gledališču sreča z lastnim jezikom in vsakodnevnimi skrbmi, to nasprotje Pinter in Zupančič s pridom uporabljata in s stopnjevanjem ter pretiravanjem vzpostavljata skrajno komične dialoge in situacije. Ne le z besednimi igrami in učinkovito rabo jezika, komično dosejata tudi s situacijsko komiko ter z absurdom. Nekatere situacije, v katerih se znajdejo protagonisti, so tako nepredstavljive in brezizhodne, da delujejo skrajno groteskno in absurdno.

Pinter najprej zelo natančno ujame govorne vzorce svojih likov, potem pa ta vsakdanji govor 'nadgrajuje s humornimi učinki, ko na primer namenoma dodaja ali opušta besede ali fraze kot recimo Lennyjeve 'dobre stare Benetke' (*Vrnitev domov*) v katerih nikoli ni bil, ali Megino zanikanje, da je dala skisano mleko v Stanleyjeve kosmiče, z argumentom: 'Petey je svoje pojedel, a si jih Petey?' (*Zabava za rojstni dan*) (King 2008: 57).

Takšen komičen lik je Meg v *Zabavi za rojstni dan*, naivna in materinska, a obenem s seksualno konotacijo. Celo Goldberg sprva ne deluje le grozeče, komična je npr. njegova potrditev McCannu, da je »krščanska duša« (glede na ime in rabo jezika je očitno, da je prvi jud in drugi Irec oz. katolik).

LULU: /.../ A se ne bi mogoče pogledali v faco? (*STANLEY se odmakne od mize*). Ne bi bilo nič narobe, če bi se obrili, a veste to? (*STANLEY se usede tik zraven mize*.) Pa kaj, ne greste nikoli ven? (*On ne odgovori*.) Mislim, kaj pa počnete, a se samo takole prekladate cel dan božji dan po hiši? (*Premolk*). A nima gospa Boles dosti dela že brez tega, da se ji vi cel dan motate pod nogami?

STANLEY: Kadar pometa po tleh, stopim zmeraj na mizo. /.../

LULU: Ste vi majčkeno smotan, ne da ste? (Pinter 2006: 28–29).

Nedolžne komične dialoge kot zgoraj naveden primer pripelje do grozeče in strašljive atmosfere. Konec drugega dejanja Stanley poskuša zadaviti Meg, ko se končno prižgejo luči ga najdejo z Lulu: »LULU leži razkrečena na mizi, STANLEY se sklanja nadnjo. Ko ga zadane baterijski snop, se začne hihitati.« (Pinter 2006: 79). Nejasno je, kaj se je dejansko zgodilo, le sklepamo lahko o (poskusu) spolne zlorabe. Tudi v *Vrnitvi domov* je nekaj šal, duhovitih govorov in situacij, vendar je odvisno od posameznika, ali bo neko absurdno strašljivo situacijo dojel tudi kot smešno ali vsaj groteskno. Zagotovo je vsaj malo duhovita večina dialogov, kjer prihaja do verbalne zlorabe. Vendar sama obscenost (raba kletvic ipd.) v domačem okolju ni tisto, kar dela te dialoge humorne, komično deluje zlasti, ko se to isto žaljenje nehote obrne:

LENNY: Zapri že enkrat, bebec, vidiš, da berem časopis.

MAX: Poslušaj! Hrbtenico ti bom razsekal na koščke, če boš tako govoril z mano. A ti je jasno? Takole govoriš s svojim **ubogim ušivim umazanim fotrom**. (Pinter 2008: 31).

SAM: /.../ Par let je že, kar je umrl stari Mac. A ni umrl?

Pavza.

Bil je ušiv, smrdljiv, nagnit gobec. Podla, odvratna, neumna spaka. Ta tvoj najboljši prijatelj, da veš. (Pinter 2008: 34).

Ironičen je npr. Lennyjev medklic očetu, ki sledi predhodnemu zmerjanju: »Očka, a imaš kaj proti, če zamenjam temo?« (Pinter 2008: 32). To, da ga v roku nekaj minut zmerja z »neumna rit«, »bebec« in »dementen« (Pinter 2008: 31) ter da ga le malo kasneje naslovi z »očka« (Pinter 2008: 32) je sicer moteče, a tudi smešno, ne glede na to, kaj želi Lenny s tem navidez prijaznim poimenovanjem doseči. Kajti v nadaljevanju se razkrije, da je z narejeno prijaznostjo želel le prizadeti in osmešiti starajočega se očeta:

LENNY: /.../ Nekaj bi te rad vprašal.. Tista večerja prejle, kaj je že bilo to? Kako ti temu rečeš?

Pavza.

Zakaj si ne kupiš psa? To bi bilo za pse. Častna. Ti misliš, da kuhaš za krdelo psov. (Pinter 2008: 32).

Zagotovo je komičen vidik tudi v tem, kako družinski člani 'igrajo svoje igre'. Pogosto zastavijo navidez resno vprašanje brez da bi pričakovali iskren odgovor. Ravno nasprotno, v pričakovanju, da se bo sogovornik osmešil pred drugimi družinskimi člani, mu nastavijo past. Npr. Lenny nedolžno sprašuje strica Sama o tem, kako so drugi šoferji zavistni zaradi njegovih sposobnosti ali Teddya o tem, kaj sploh uči kot doktor filozofije. Lenny mu odgovori z dolgim govorom, polnim ironije, v katerem uporabi prav Teddyeve besede.

Podobne situacije spremljamo v *Praznovanju*, ki velja za eno Pinterjevih najbolj smešnih dram. S humorjem in ironijo upodablja grobo in zanikrno obnašanje ter vulgaren materializem novih bogatašev. Sprva se lahko smejimo nevednosti, vulgarnosti in obscenosti pri vseh treh omizjih, a nad komičnim tonom postopoma prevlada cinizem. Sladkim besedam sledi odkrita agresivnost. Z namigi na incest ter finalnim monologom Natararja se iz lahko komične ustvari moreča, brezizhodna atmosfera.

LAMBERT In zame. Mislim, kaj pa jaz? Kaj sem jaz naročil? Nimam pojma. Kaj sem naročil?

JULIE Koga briga?

LAMBERT Koga briga! Mene briga, jebenti!

PRUE Osso Buco.

LAMBERT Kakšno Osso?

PRUE Buco.

MATT To je stara italijanska jed.

LAMBERT Za Osso sicer vem, da je bila Italijanka, o Bucotu vem pa preklet čist vse.

MATT Jaz pa nisem vedel, da je bila kuzla Italijanka.
LAMBERT Ja. No, kako se pa kuzla reče po italijansko?
PRUE: Julie, Lambert. Na obletnico!
MATT Živeli!
Dvignejo kozarce in pijejo. (Pinter 2003: 58)

Mnogo manj smešno in bolj zaostreno je že od vsega začetka vzdušje v enodejanki *V prah se povrneš*. Kljub temu naletimo na nekaj absurdno komičnih situacij, npr. Devlinova primerjava sveta brez Boga z nogometno tekmo med Anglijo in Brazilijo, na kateri ni gledalcev. Ta monolog je srhljiv in smešen obenem, značilen za Pinterja, ki celo ob najbolj krutih temah ne izgubi svojega tipično črnega smisla za humor. Ob številnih namigih na holokavst so komične tudi besedne igre in zlasti tiho prepevanje:

DEVLIN: Ni to napačna uporaba besede 'konec'? Konec pomeni konec. Ne moreš 'še enkrat' končati. Samo enkrat lahko končaš.
REBECCA: Ne. Končaš lahko enkrat in potem končaš še enkrat.
Tišina.
(potihem poje) 'Prah si' –
DEVLIN: 'V prah se povrneš' –
REBECCA: '**Če nimaš ženske'**
DEVLIN: '**Te pivo zvrne'**.
Pavza. (Pinter 1998: 25).

Komične, mestoma celo absurde situacije v okviru zaostrojuče se, grozljivo moreče atmosfere so tipične tudi za dramska dela Matjaža Zupančiča. V *Izganjalcih hudiča* se v komičnih situacijah (odrasle odgovorne osebe oprezajo in gledajo skozi ključavnice) in izjavah kar nekajkrat cinično obregne ob malomeščanske čistunske sosede, tudi ko npr. večkrat dvoumno namiguje na spolnost:

ANITA: Mrcina je prišla v stanovanje, sam bog ve kako.
DANIJEL: Kaj ste storili?
ANITA: Odrevenela sem v banji in čakala, kaj bo. Pes je pomolil celo glavo noter; trup je pustil v dnevni sobi. Tako me je gledal nekaj časa, kako nemočno ležim v banji. Potem me je pogledal še zadnjič, potegnil glavo ven in izginil. Nisem vedela, kje je, ostala sem v vodi ...
DAVID: Tako sem jo našel, ko sem se vrnil domov. Na preprogi so se še vedno razločno videli odtisi pasjih nog. **Vsa mokra je planila v objem; odnesel sem jo v posteljo in komaj pogasil vznemirjenje, ki ga je zakuhala žival.** (Zupančič 1993: 32–33).

ANITA: Vedela sem. V tej ženski je hudič. Vsa hiša je polna mrčesa, samo pri njej ga ni. Nič ji ne moremo. In ona se nam reži, ker ji nič ne moremo.

DANIJEL: Motite se draga sosedica. Stanovalci bodo postavili stvar na pravo mesto. **In tudi mene ima, da bi jo z leskovo šibo po golih ritnicah; prav zares bi jo našeškal.** (Zupančič 1993: 63)

S takimi izjavami Zupančič pokaže dvolično in hinavsko naravo protagonistov, ki obsojajo prekratka krila in lahkoživo naravo Suzane, čeprav so ji sami v marsičem podobni in nevoščljivi. Seveda pa tega ne bi nikoli javno priznali. Grozljiv in absurdno smešen je tudi Anitin opis sanj, kjer se udeleži lastnega pogreba. Ko pride bliže mrtvaškemu odru ugotovi, da na njem leži ona, sosedom pretreseno zaupa, da se ji je njen lastni obraz smejal: »Smejale se je, razumete? Moj lastni ksiht se mi je režal v obraz!« (Zupančič 1993: 39). Sproščene, komične situacije, spretni in duhoviti dialogi postopoma preraščajo v grozečo atmosfero, v kateri ni nikomur več do smeha. Podobno situacijo spremljamo v drami *Vladimir*, kjer najprej spremljamo duhovit dialog, s ciničnimi izjavami kot v spodnjem primeru.

VLADIMIR: Veste, zelo potrebujem sobo. Nekaj časa me ni bilo tukaj, zdaj pa sem se vrnil, da bi spet pognal korenine, kot se reče.

MIKI: (*Zase.*) Pazite se. On to misli dobesedno.

ALEŠ: Kaj momljaš?

MIKI: V mislih sestavljam scenarij za soap-opero. Na jok mi gre. Santa tralala. Poglejte raje tole fotko. To je tisto, kar človeka zmrzne.

ALEŠ: Miki, ne obnašaj se, kot da smo vsi kreteni, ki se ne znamo pogovarjati.

MIKI: (*Rahlo prizadeto.*) Brez skrbi. Samo jaz sem kreten. (*Vladimirju, ljubeznivejše*). Ne mi zamerit. Če bi prej pogoltnil aspirin, bi me tale vaša kroglica sigurno očarala.

VLADIMIR: Če ni več vprašanj ... bi še počasi odpravil. Imam še nekaj opravkov ...

MIKI: Mene še nekaj zanima. Bom zelo direkten. Zanima me, kakšno barvo toaletnega papirja preferirate. Jaz recimo ...

ALEŠ: Miki.

MIKI: Ne, reš. To je pomembno, prosim. Hudič se skriva v detajlih. Jaz ne prenesem vijoličastega. Če zjutraj na sekretu vidim kaj vijoličastega, dobim migreno. Nekdo bi rekel, da ima vsaka rit svoj okus. (Zupančič 1999: 27–28).

V nadaljevanju se vse pogosteje spremenijo v še bolj obešenjaške, absurde situacije, ki postopoma postajajo prav srhljive. Največkrat je zanje kriv generacijski prepad med Vladimirjem in preostalimi mlajšimi stanovalci. Vladimir namreč vse dojema dobesedno, ne razume prenesenega pomena ter dejanskega učinka (npr. kladivo, ki ga je prejela Maša za rojstni dan od Vladimirja). Komičen in obenem srhljivo absurden je zlasti zadnji prizor, ko se Vladimir pojavi v uniformi paznika. Čeprav »je ta absurda maškarada obešenjaška ilustracija

psihoanalitične razlage pomena in moči uniforme,« (Dominkuš 2007: 45) ni nikomur več do smeha. Vendar smeh ostaja in je v Zupančičevem opusu kljub njegovi širini konstantno prisoten. Ključna je »sposobnost za obrambo, ki jo omogoča smeh, čeprav ne tisti sproščujoči rabelaisevski smeh, temveč njegova temna in grenka različica. Skozi smeh se stvari znehčajo, postanejo same svoja blažja različica, takšna, ki jo lahko sprejmemo, ker se ji lahko smejimo« (Poniž 2005: 24). Podobno se Bernard v *Igri s pari* s cinizmom in sarkazmom brani pred monotonostjo zakona, nato še pred Ivanom, novim ljubimcem Vere, zaradi katerega je ljubosumen. Dober primer je spodnja situacija, ko si Bernard navidezno nikakor ne zapomni imena novega gosta in ga po predstavitvi še večkrat ponovi.

VERA: A ja. Seveda. To je Ivan. Sonja.

SONJA: Živijo, Ivan.

VERA: To je Bernard.

IVAN: Ivan.

SONJA: (*Tiho*). Mu ne boš dal roke?

BERNARD: Dober večer ... Ivan.

SONJA: A bosta kaj spila? Mislim, seveda bosta ... hočem reči, kaj bosta?

VERA: Viski. Dvakrat.

SONJA: (*Bernardu.*) Kaj stojiš? (*Veri in Ivanu.*) Sedita, prosim. (*Veri.*) Daj, da te objamem.

BERNARD: (*Ivanu.*) Midva se pa najbrž še ne bova objemala ... Led?

IVAN: Prosim. Dve kocki.

BERNARD: Dve kocki ... evo, izvolite ... kako že?

IVAN: Ivan.

BERNARD: Seveda. Ivan. (Zupančič 2004: 138–139).

Tudi v *Razredu* spremljamo vrsto komičnih situacij. Že na začetku smo priča presenečeni komisiji, ki je pričakovala poln razred udeležencev, seminarja pa se je udeležil le en kandidat. Komične niso samo številne situacije, v katerih se znajde Moški in ki mejijo že na grotesko in absurd (npr. istočasno praznjenje, prehranjevanje in umivanje na straniščni školjki ob poslušanje glasbe), ampak tudi sami strokovnjaki, ki so šibki ravno na tistem področju, kjer bi morali biti v zgled udeležencu seminarja. Zupančič npr. odlično karikira lik Terapevtke, ki je očitna živčna razvalina in »tabletomanka« (2008: 10), predavatelji se pritožujejo, da je seminar »slabši kot večerna šola« (Zupančič 2008: 8), niti ne vejo, kaj je glavna tema. Namesto izobraževalnega procesa spremljamo njihovo prepire in razprtije, ki jih Zupančič sarkastično primerja z akademsko debato.

VODJA SEMINARJA: Dobro, kaj zdaj hočeta? Pogovorimo se.

SCHULTZ: (*Santoriju.*) Nehajte se vtikat v moj diskurz.

SANTORI: Kakšen diskurz! Vi ste kolerik!

SCHULTZ: In vi ste žaljivi!

SANTORI: To je seminarsko delo. A je tako ali ni? In če posegate na moje področje ...

SCHULTZ: Vaše področje je ena sama megla. Komunikacije, lepo vas prosim!

SANTORI: Kaj vi veste o tem, če smem vprašat?

SCHULTZ: Čisto zadosti, da znam oceniti, kdaj kdo blefira!

SANTORI: A prav slišim? Vi to meni? Vse vaše ekonomske transferje in vso vašo znanost z vami vred prebavim za zajtrk!

SCHULTZ: A ste ga slišali? A ste ga slišali?

SANTORI: Obvladajte se. Kavno ste polili!

SCHULTZ: Za vrat bi vam jo moral zlit!

VODJA SEMINARJA: Kolega, **to je akademska debata. Lahko jo nadaljujeta v kakšni reviji, cel kup uglednih imata na razpolago**, mi pa dajmo raje speljat seminar do konca. (*Živčno.*) Do lonca. Do zvonca ... (Zupančič 2008: 33–34).

V igri prevladujejo dvoumni in živi sarkastični dialogi, ki skupaj z občasno situacijsko komiko zagotavljajo smeh v dvorani.

HIŠNIK: Želite?

SCHULTZ: A nas tudi tale zajebava?

SANTORI: Zakaj?

SCHULTZ: »Želite?« Vedno isto. Saj ni natak!

VODJA SEMINARJA: Prinesite kandidatu kozarec vode. (Zupančič 2008: 51).

Igra bi bila izjemno komična, če je ne bi Moški vzela tako resno. Atmosfera se tako kot v predhodno obravnavanih dramah obeh avtorjev iz lahkotno komične zaostri v srhljivo groteskno in celo absurdno.

7.6 Družbeno angažirano (oz. kritično) in politično

Ne glede na to, ali politiko sprejemamo ali zavračamo, vpliva na našo stvarnost, se z njo prepleta in jo oblikuje. Opredeljevanje odnosa do stvarnosti je eden izmed temeljnih inštrumentov umetnikov in tudi dramatikov. Katarina Pejović v članku *Pinterjeve tra(ns)vestije* celo primerja diskurz Chomskyega in Žižka s Pinterjevim. Svoje nasprotovanje nasilju in vojni pa Pinter ni izkazoval le v svojih delih, temveč tudi v življenju. Takoj po drugi svetovni vojni je zavrnil služenje obveznega vojaškega roka (ugovor vesti), zaradi česar mu je

grozil tudi zapor. Dvakrat so mu sodili in obakrat mu je bila izrečena visoka denarna kazen. Tekom kariere je podpiral preganjane avtorje po vsem svetu, bil je eden najvidnejših britanskih aktivistov za pravice Kurdov, nasprotoval je mednarodnem posredovanju v Bosni in Hercegovini ter Natovem posredovanju proti Zvezni republiki Jugoslaviji. Deloval je tudi kot podpredsednik Mednarodnega odbora za obrambo Slobodana Miloševića, kar so številni mediji napačno interpretirali. Pod vprašaj so postavili skoraj vso njegovo kredibilnost in zmanjšali vrednost njegovega 30-letnega političnega dela. V intervjuju z Ramono Koval²⁵ Pinter razloži svojo pozicijo:

Moje mnenje je, da je treba Miloševiću omogočiti pošteno sojenje. Če mora biti sojen, se mora to zgoditi na nepristranskem, objektivnem sodnem procesu. V tem primeru pa ne gre za to, ker mu v bistvu in dejansko sodi NATO. NATO pa plačuje to sodišče. To je sodišče NATA in zmagovalčevo sodišče ne more biti nepristransko. /.../ Mislim, da je NATO sam vojni zločinec v enaki meri kakor Milošević. (Pinter 2003: 28–29).

Prejel je posebno nagrado Wilfreda Owna za zbirko protivojnih pesmi *Vojna (War)* iz leta 2003, v kateri je na devetih straneh le osem pesmi in en govor, ena izmed njih je tudi *Bog blagoslovi Ameriko*:

*Pa so zopet tam –
jenkiji na svoji oklepni paradi
lajnajo svoje balade sreče,
ko galopirajo po širokem svetu
in slavijo ameriškega boga.
Jarki so zamašeni s trupli.* (Povzeto po T. Zupančič 2008: 27).

Predvsem je znan zaradi svojega političnega nasprotovanja zunanji politiki ZDA po 2. svetovni vojni ter posredovanju proti Iraku. To je ostro obsodil tudi v svojem govoru ob prejemu Nobelove nagrade (*Art, Truth & Politics*), ki ga je zaradi bolezni posnel, da so ga lahko predvajali na slovesnosti v Švedski akademiji v Stockholmu. V njem označi Busha in Blaira za množična morilca in vojna zločinca ter pozove sodišče v Haagu, naj proti slednjemu vloži obtožnico (proti Bushu to namreč ni mogoče, ker ZDA niso ratificirale ustanovne listine

²⁵ Pogovor pred in z publiko, posnet ob podelitvi nagrade David Cohen British Literature Event na edinburškem knjižnem festivalu (predvajan na radiu National in radiu Avstralija, 15.9.2002), objavljen v *Gledališkem listu Mestnega gledališča ljubljanskega*, letnik LII, sezona 2002/2003, št. 5.

Mednarodnega kazenskega sodišča). Zanimivo je tudi dejstvo, da njegovega govora v ZDA in Veliki Britaniji niso niti omenili v nobenih glavnih poročilih (na Švedskem so ga npr. predvajali še isti dan). Kljub ignoranci medijev je njegov govor zaokrožil po spletu in v pisni obliki v številnih prevodih po vsem svetu. Njegov politični aktivizem je bil predvsem v Veliki Britaniji slabo sprejet. Tadej Zupančič v članku *Stvar ni nujno resnica ali laž* (2008: 26–28) in Michael Billington v monografiji o Pinterju (2007: 424–423) omenjata številne lit. kritike in komentatorje, ki so se nad tovrstnim udejstvovanjem in govorom ob prejemu Nobelove nagrade zgražali. Slednji zavrača negativne kritike in omenja Pinterjev arhiv, kjer je našel številna pisma prijateljev, sodelavcev, znanih osebnosti (npr. Orhan Pamuk, Carlos Fuentes, Kofi Annan) in tudi popolnih neznancev, ki se strinjajo in hvalijo njegovo politično udejstvovanje (2007: 425). Pinter sam je glede angažiranosti svojih del večkrat spreminjal svoje mnenje.

Če je leta 1961 trdil, da je »nezaupljiv do velikega dela politične misli in terminologije ter nasprotuje(m) temu, da bi gledališki oder postal nadomestek za govorniški oder,« je leta 1988 pojasnil, da so bila njegova zgodnja dela »dosti bolj politična, kot se to zdi na prvi pogled.« Leta 2005 je priznal: »Lagal sem ... zasebno sem ostal zelo političen človek.« (T. Zupančič 2008: 28).

Podobno opozarja tudi Michael Billington, po katerem Pinter vidi politiko in umetnost nerazdružljivo²⁶ (2007: 400). Medtem ko Katarina Pejović trdi drugače:

Svoja stališča, kritike, opomine in zahteve izraža v novinarskih člankih in esejih, televizijskih programih, v govorih na raznih konferencah, inavguracijah in srečanjih, celo v Spodnjem domu angleškega parlamenta. Ne pa tudi v svojih dramah: intenzivno in neodjenljivo predanost svetovnim problemom Pinter namreč strogo ločuje od umetniškega ustvarjanja. (2003: 45).

Sama menim ravno nasprotno, svetovni problemi in stvarnost sveta (na katerega vpliva tudi politika) so del Pinterjevega ustvarjanja. Ne toliko v njegovih zgodnejših delih (kot npr. obravnavana *Zabava za rojstni dan*), ampak zlasti v odkrito političnih igrar nastalih v osemdesetih in devetdesetih letih npr. *One for the Road* (1984), *Mountain Language* (1988), *Moonlight* (1993) in obravnavani *Ashes to Ashes* (*V prah se povrneš*, 1996). V njih odkrito

²⁶ »In particular, he sees politics and art as inseparable rather than antithetical. Writing, acting and directing seem to fuel his political energy. At the same time, his engagement with public issues nourishes and sustains his creative work.« (Billington 2007: 400).

kritizira represijo, mučenje in kršenje človekovih pravic ter celo problematiko holokavsta. Strinjam se z Billingtonom, ki trdi: »Igra odločno dokazuje, da za Pinterja, 'osebno' in 'politično' nista ločeni in druga od druge neodvisni kategoriji.« (2007: 375). Enodejanka ni le opozorilo na pretekle dogodke, razumemo jo lahko tudi kot grozljivo sliko sodobnosti, podobe kapitalističnega sveta neusmiljenih zmagovalcev in brezupnih poražencev. Z podobami nacistične Nemčije kaže na dojetanje preteklosti in kaj pomeni ta danes. Opozarja na moč, ki jo imajo svetovne 'demokracije', ne pušča, da bi se oddaljili od krutosti sveta ter nas poziva, da smo stalno pozorni na dogajanje okrog sebe. »Igra ti zleze pod kožo natančno zato, ker ne opisuje oddaljenega in tujega sveta: potrjuje potenciale za represijo in upor, ki so v nas vseh.« (Billington 2007: 382).

Na njegov opus zagotovo vpliva tudi njegova drža, ta »prenika v njegova umetniška dela, saj je mogoče v tako rekoč vseh napisanih in uprizorjenih dramah videti estetski odmev Pinterjevega globokega nezaupanja v stabilne, razvidne in predvidljive identifikacije« (Debeljak 1998: 13). Sicer je bil v začetku svoje kariere pogosto tarča očitkov, da je njegovo delo premalo družbeno angažirano, obenem pa so ga v devetdesetih obravnavali kot izrazito (preveč) političnega avtorja. Dejstvo pa je, da se je v njegovih dramah vedno šlo za »problem nasilja, za moč in nadvlado, za strah in negotovost. Zmeraj so ga zanimale korenine zla v posamezniku in njihove pojavne oblike: zlorabe, pritiski, manipulacije, zatiranje« (Dominkuš 1998: 9).

Z istimi problemi in temami se ukvarja Matjaž Zupančič, tudi njega spremljajo skozi ves opus. Seveda ne Zupančič ne Pinter nista aktualistična dramatika, ki bi direktno izrekala svoja stališča o kakšnem problemu, ampak skušata »približati logiko moči skozi drobce represivne mašinerije, kakor se manifestira v neposrednem stiku med zatiralcem in žrtvijo. Po eni strani brezobzirno logiko močnejšega, po drugi strani ljudi, ki se znajdejo na eni in drugi strani ekstrema.« (Dominkuš 1998: 9). Tako povezanost s svetom in aktualnimi problemi okoli sebe priznava tudi sam Zupančič:

Vsak čas ima svoje zgodbe; zares avtentično lahko doživljam samo čas, v katerem živim. Moje delo ni nič drugega kot pričevanje o nekem času in nekem človeku, ki je živel v njem. Pričevanje o tem, kako je ta človek razumeval in doživljal sebe in čas, v katerem je živel. /.../ bistven se mi zdi dialog; razumem

ga kot temeljno obliko človekove komunikacije s svetom v najširšem pomenu besede. /.../ Drama gleda na svet skozi dogodke, razmerja. (Zupančič 1999: 923).

Vladimir je na prvi pogled delo, ki tematizira nasilje in se ukvarja s tem, kaj je tisto, kar sproži posameznika, a po drugi strani prisili v razmišljanje o tem, kaj je moralno upravičeno. Ob spremljanju drame sicer razumemo vzvode, a le obsodimo kakršnokoli nasilje, ki je racionalizirano oz. opravičeno z dobrimi imeni. Naj spomnim, Vladimir ni želel pretepti Maše s pasom, v to ga je prisilila sama, s svojim obnašanjem. To je storil, ker jo je imel rad. Podobno se zdi, da je *Igra s pari* klasična drama dveh ljubezenskih trikotnikov, prevar, intrig in maščevanja. A Zupančič ponovno nastavi ogledalo družbi izpraznjenih odnosov in laži, o čemer priča tudi spodaj naveden monolog.

BERNARD: Ja, povejmo si vse. Enkrat si za spremembo povejmo vse! Čisto vse! Do zadnjega sranja, ki si ga mislimo drug o drugem! Ne samo tisto, kar smo naredili, tudi tisto, kar mislimo! Konec koncev smo vsi isti. Zafukani konformisti. To bedasto življenje ... ta prekleta služba ... In potem nekaj iščeš ... Kaj iščeš? Nimam pojma. In počneš bedarije. (*Sonja*.) A boš kaj rekla? A boš ves čas tiho? A me boš samo gledala s temi zajebanimi velikimi očmi, ki jih imam najraje na svetu in jih ne morem prenašat, ker mi kar naprej vzbujajo občutek krivde? (Zupančič 2004: 158–159).

Najbolj družbeno angažirana izmed vseh obravnavanih del je prav zadnja obravnavana Zupančičeva igra *Razred*, Darja Dominkuš jo imenuje s sintagmo »socialno gledališče« (2006: 10). Kot takšno lahko označimo tudi igro *Hodnik*, ki tako kot *Razred* podaja kritično podobo aktualnega sveta. Obe se ukvarjata z vprašanjem identitete posameznika, ki je »zmanipuliran do tiste stopnje, ko je prostovoljno pripravljen za novodobne vrednote, kot so slava, uspeh, denar, narediti karkoli.« (Perdirc Bartol 2006: 49). Sicer stiliziran, karikiran položaj Moškega, ki je za delovno mesto pripravljen storiti dobesedno karkoli (celo spremeniti spol), deluje na prvi pogled smešno in absurdno. A njegov in položaj drugih 'slehernikov' ni komičen, temveč grozljiv. Vidimo namreč svojevrsten paradoks, kandidat bi namreč razred lahko zapustil kadarkoli, a ostaja in se prostovoljno podvrže absurdnim treningom za novo delovno mesto. Nehote se vprašamo, kaj je tisto, zaradi česar preprosto ne odkoraka stran. Kako to, da je ujetnik lastne svobode? Se je tudi on kot mnogi drugi 'svobodno' odločil za prisilno delo, da ne bi potonil v »kreditnih shemah za stanovanja in avtomobile« (Gregorčič 2006: 17).

Ne le, da zagovarja družbeno angažiranost v dramatiki in gledališču, Zupančič ob isti priložnosti omenja tudi Pinterjev političen govor ob podelitvi Nobelove nagrade, s katerim se strinja in ob katerem uživa. A kljub temu v svoji karieri ni nikoli tako eksplicitno politično nastopil kot Pinter. Več kot očitno pa je, da ostaja podobno kot Pinter v svojih dramskih delih še naprej kritičen in aktualen.

Dramatika in gledališče brez nekega temeljnega angažmaja sploh nimata smisla; tako ali drugače si nečemu zavezan, ti vedno gre za nekaj. Zakaj sploh pišem drame? Gojim upanje, da bodo tisti, ki bodo nekoč prebrali *Razred*, morda bolje razumeli čas, v katerem živimo danes. Želel sem, da bi igra ujela neko določeno resnico tega časa. In nekje na robu – in hkrati v sredini vsega skupaj – stojim sam. Gledam. Opazujem. Vse gre skozi mene in samo na ta način ima morda neko vrednost. Paradoks je v tem, da v stvareh umetnosti šele osebno postane objektivno; intimno postane univerzalno. Berem Pinterjev politični govor ob podelitvi Nobelove nagrade: ostro in politično dvoumno. Strinjam se in uživam. Toda ali so zato njegove igre kaj bolj razumljive, dialog manj dvoumen, njegovi liki bolj transparentni, njegove tišine manj mistične, bolj deklarativne? (Zupančič 2006: 7).

8. Sklep

V diplomskem delu primerjamo izbrana dela Harolda Pinterja in Matjaža Zupančiča. Na začetku je podan kratek oris življenja in dela obeh avtorjev. Po študiji Martina Esslina *The theatre of absurd* povzamemo teorijo drame absurda, prvine katere iščemo v izbranih dramah. Izbor poskuša biti kar najbolj reprezentativen in širok. Zaradi narave diplomskega dela so izbrana le štiri dramska besedila, ki so nastala v različnih ustvarjalnih obdobjih obeh avtorjev (tako na začetku kot proti koncu kariere). *Zabava za rojstni dan*, *Vrnitev domov*, *V prah se povrneš* in *Praznovanje* so drame, ki so vse prevedene v slovenščino in so bile v zadnjih dvajsetih letih uprizorjene na slovenskih odrih (*Vrnitev domov* je režiral celo sam Matjaž Zupančič). Tudi *Izganjalci hudiča*, *Vladimir*, *Igra s pari* in *Razred* so nastale v širokem časovnem razponu in bile objavljene vsaka v svoji knjižni zbirki. V obravnavanih delih iščemo vzporednice v različnih točkah, zanima nas, ali so v opusu Zupančiča prisotne značilnosti Pinterjeve poetike.

Z analizo smo dokazali in potrdili postavljene hipoteze. V vseh izbranih dramah lahko prepoznamo značilne prvine dramatike absurda, te so intenzivnejše in bolj prisotne v zgodnejših delih obeh obravnavanih avtorjev. Prav tako lahko potegnemo vzporednice med izbranimi besedili Pinterja in Zupančiča v več točkah, kot so raba jezika, ponavljajoča se motiva nasilja in sobe, prikaz komičnega in kritičnega, v upodobitvi oseb oz. motivu izstopajočega posameznika, ki ga preganja okolica. Menimo, da so v Zupančičevem opusu prisotne značilnosti Pinterjeve poetike, kar je razvidno zlasti iz rabe jezika in podobne drže do tematiziranja sveta in sodobne problematike. Kot smo pokazali skozi diplomsko delo, Zupančič sam večkrat izpostavlja Pinterja in njegovo delo.

Za dramo absurda je temeljna situacija oseb, ne toliko njihovi doživljaji. Za analizirane osebe Pinterjevih in Zupančičevih dram je značilno, da je njihova preteklost nejasna, ne vemo, kdo so in od kod prihajajo (tako npr. v *Izganjalcih hudiča* ne vemo, ali glavna protagonistka sploh obstaja ali je privid stanovalcev, ker nikoli ne pride iz stanovanja). Prikazuje dogajanje, ki ne poteka v logičnem zaporedju, ne ravna se po Freytagovem trikotniku, psihološki razvoj značajev ni prisoten. Jezik je pogosto pogovoren, nekoherenten in nesmiseln, govorimo o razpadu oz. razkroju jezika. V nasprotju s tradicionalno zgradbo je tudi sama struktura, ki ne pozna prave zgodbe, zapleta, razpleta, največkrat nima ne začetka ne konca, ukinjena je

tradicionalna enotnost kraja, časa in dejanja. Konec drame ni več razplet oz. iztek dogajanja, pač pa se problem šele takrat pojavi v vsej zapletenosti, brezizhodnosti oz. absurdnosti. Značilno je deljenje na fragmente, v ospredju so posamezne situacije, ki pogosto ob koncu privedejo igro v izhodišče. Dogajanje se ne razvija premočrtno, ampak se ponavlja in se vrne na začetek (npr. *Zabava za rojstni dan*, *V prah se povrneš*, *Izganjalci hudiča*). S ciklično strukturo je ustvarjen vtis ujetosti, brezizhodnosti in resignacije. To je mogoče prikazati tudi z elementoma podvajanja in paralelnosti (ponovitev besed in situacij). Čeprav se situacija zamenja, se to le navidezno, saj se v resnici ne spremeni nič, zdi se, kot da se je ustavil čas. Zaradi statičnosti situacije dimenzija časa v drami absurda izgubi na svojem pomenu, tudi če pride do sprememb, se izkaže, da so te brezpredmetne. Na potek nimajo vpliva in prevlada občutje brezčasje.

Navedeno velja zlasti za *Zabavo za rojstni dan*, *Vrnitev domov* in *Izganjalce hudiča*, torej za obravnavana besedila iz začetka ustvarjalne poti obeh avtorjev. Prvine dramatike absurda se pojavljajo tudi v drugih izbranih delih, vendar manj intenzivno. Občasno avtorja to dosežeta s upodobitvijo sanj in prividov, največkrat pa so v analiziranih dramah prisotne nejasne in protislovne informacije o preteklosti. Neznana motivacija likov, čas in kraj dogajanja, skrivnostna preteklost, grozeča atmosfera in vtis brezizhodnosti, ujetosti (ciklična struktura) so prisotne tudi v besedilu *V prah se povrneš*, vendar je jasen kontekst oz. kritika holokavsta, zaradi česar dela ne moremo postaviti samo v okvir dramatike absurda. Podobna je situacija v zadnjem Pinterjevem obravnavanem delu *Praznovanje*, Pinter sicer sledi svoji dikciji, vendar so tudi tu prisotne samo nekatere prvine absurda. Kraj in čas dogajanja sta natančneje določena, atmosfera je manj zaostrena in grozeča. Po drugi strani pa sta preteklost in motivacija še vedno neznana, mestoma je jezik neurejen in nesmiseln, tipičen je tudi konec drame, ki ne predstavlja razpleta dogajanja. Problem se šele takrat pojavi v brezizhodnosti oz. absurdnosti (monolog Natakarja), kar je tipično za dramo absurda.

Igra s pari in *Vladimir Matjaža Zupančiča* imata že bolj tradicionalno strukturo. Čeprav je tudi tu prisotna nejasna in namerno zavajajoča preteklost in motivacija protagonistov, sledimo zapletu in razpletu, nekemu začetku in koncu. Jezik je večinoma koherenten in jasen, tipično absurda je le mračna in zastrujoča se atmosfera, ki je prekinjena s komično absurdnimi situacijami. Iz tradicionalnega okvirja izstopa zlasti zadnje obravnavano delo *Razred*. Sicer izrazito družbeno angažiran tekst je poln komično absurdnih situacij, s katerimi Zupančič

blaži brezizhoden položaj glavnega junaka, o katerem ne vemo praktično ničesar, ne poznamo niti njegovega imena. Tipično absurдна je tudi raba jezika, sledimo monologom, ki so polni besednih iger in popolnih nesmislov. V Pinterjevih in Zupančičevih zgodnejših delih je prisotnih več prvin dramatike absurda (izjema je besedilo *Razred*) kot v kasnejših, za oba je značilno, da ne pride do popolnega razpada jezika. Sicer uporabljata številne besedne igre in mestoma tudi nesmisle, vendar to ni izstopajoča prvina absurda. Oba učinkovito prikazujeta grozljivo in morečo atmosfero (Pinter bolj intenzivno kot Zupančič). Najprej lahko, pogosto komično absurdno vsakdanjo situacijo stopnjujeta v grozečo brezizhodno sliko sveta, ob kateri smo prisiljeni, da si postavljamo temeljna vprašanja.

V Pinterjevih in Zupančičevih delih so neznane sobe oz. okolica in tudi osebe, ki v njih prebivajo. Njihova preteklost je nejasna, ne vemo, kdo so in od kod prihajajo (Stanley, Ruth, Suzana, Moški). Vsi pokažejo svojo temno stran, tisto nezavedno, kar skrivajo sami pred sabo, pogosto poskušajo nadvladati okolico oz. izstopajočega posameznika, ki se ne želi podrediti njihovim zahtevam. Taki so npr. sosedje v *Izganjalcih hudiča*, McCann in Goldberg v *Zabavi za rojstni dan*, izvajalci seminarja kot predstavniki družbe v *Razredu*, podobna sta tudi Max iz *Vrnitve domov* in Vladimir iz istoimenske drame. Pri tem ne izbirajo sredstev, zatečejo se tudi k nasilju. Vzporednice lahko potegnemo tudi med Stanleyjem iz *Zabave za rojstni dan* in Adamovičem iz besedila *Goli pianist*. Oba sta pianista, izstopajoča posameznika, ki si ju okolica podredi in preobrazi v otopela in prilagojena člana družbe. To je lik, ki je skupen obema avtorjema in se skozi njun opus pogosto pojavlja.

Eden izmed ponavljajočih se motivov Pinterja je soba, ki tudi v nekaterih Zupančičevih del ne predstavlja le osnovnega prostorskega elementa, v katerem poteka dogajanje. Tako kot je soba značilna za Pinterja, je dogajanje postavljeno na hodnik (oz. v nek prehodni prostor) tipično Zupančičevo. O sobah (in hodnikih) izvemo malo, le neko v grobih potezah nakazano notranjost, ki za stanovalce pomeni varno in toplo zavetje. Vanj vdre sovražen zunanji svet, ki ga v *Zabavi za rojstni dan* predstavlja McCann in Goldberg, v *Izganjalcih hudiča* stanovalci, v *Vladimirju* v študentsko stanovanje vnese razdor starejši varnostnik. Občutek varnosti v stanovanju v *Igri s pari* ter v besedilu *V prah se povrneš* poruši vdor preteklosti, morečih in grozečih spominov.

Oba avtorja pogosto tematizirata psihično in fizično nasilje. Najpogosteje se zgodi, ko se posameznik ne želi ukloniti in ravnati tako, kot je od njega zahtevano. Taki žrtvi sta Stanley iz *Zabave za rojstni dan* in Suzana iz *Izganjalcev hudiča*. Borbo za moč in nadvlado avtorja tematizirata v vseh obravnavanih delih, izstopata le *Praznovanje* in *Igra s pari*, kjer fizično nasilje ni prisotno, spremljamo le verbalna zlorabo oz. psihološko manipulacijo. Priča smo srhljivemu razponu podob, npr. v *Vladimirju* lahko podobe nasilja spremljamo iz varne razdalje iz podob medijev, nato iz pripovedovanja protagonistov, postopoma pa izbruhne še pred nami.

Najbolj značilna poteza Pinterjevih dram je raba jezika, 'pinteresken' stil je tipičen tudi za Zupančiča. Oba uporabljata redek dialog, ki je pogosto presekan s pavzami in tišinami ali dolgimi govori. Zupančič se pavz in tišin poslužuje redkeje kot Pinter, vendar tudi v njegovih delih neizrečeno pomembno vpliva na atmosfero, prikaz sveta in samo dogajanje. Oba s klinično natančnostjo in posluhom za navaden govor priredita in zapišeta vsakdanje dialoge, ki vključujejo ponavljanja, nekoherenco, včasih tudi pomanjkanje logike in slovnične strukture. Pogosto spremljamo živ pogovorni jezik. V vseh obravnavanih delih najdemo številne jezikovne igre, ki učinkujejo tako komično in kot sredstvo, s katerim je mogoče prevladati in ponižati. Učinek komičnega Pinter in Zupančič dosemeta s številnimi besednimi igrami in učinkovito rabo jezika, pa tudi s situacijsko komiko ter z elementi absurda. Nekatere situacije, v katerih se znajdejo protagonisti, so tako nepredstavljive in brezizhodne, da delujejo skrajno groteskno in absurdno. Sproščen smeh se spremeni v morečo in grozečo atmosfero, v kateri se smeji le še tisti s črnim smislom za humor.

Izbrana dela ne obravnavajo aktualne politike, vendar kljub temu kažejo kritično podobo sodobnega sveta. Čeprav se Zupančič v nasprotju s Pinterjem ni nikoli aktivno politično in kritično udeleževal, oba zagovarjata družbeno angažiranost v dramatiki in gledališču. Oba se ukvarjata z večno aktualnimi temami, kot so problem nasilja, moči in nadvlade, izvori zla v posamezniku, zlorabe, pritiski, manipulacije in zatiranje. Strinjamo se z Veroniko, glavno junakinjo Zupančičevega romana *Sence v očeh*. Pinter in Zupančič v svojih dramah predstavljata »temen, nasilen in krut svet«, »grozljivo sliko«, v kateri je »neka silovita poezija,« ki nam jo je dano spremljati na odrskih deskah sveta.

Svet je temen, nasilen, krut. Ne vedno; lahko je tudi lep, čudovit, izjemen. A največkrat je temen, nasilen, krut. Ni si znala pomagati; tako ga je doživljala. Velikokrat si je želela, da bi doživljala bolj idilično, vendar tega ni zmoгла. Toda ko ga ujameš v objektiv, ko na drugi strani odkriješ nekaj, kar kot resnica biva v tebi – potem daš svojemu obstoju smisel. Pred kratkim je gledala neko gledališko igro; krvavo, kruto igro, polno spletk, umorov, zgrešenih in tragičnih usod. Grozljiva slika sveta – če je svet v resnici tak, je povsem nesmiseln. Toda v igri je bila neka silovita poezija, ki je vsemu skupaj dala smisel. Celo več: napolnila te je z občutkom, da je življenje kljub vsemu nekaj silno pomembnega, nekaj dragocenega, neka posebna vrednost. Toda do te vrednosti ni lahko priti. Boriti se moraš z množico predsodkov, konvencij, banalnosti. Na vseh ravneh ... (Zupančič 2000: 211).

Kot Pinter in Zupančič verjamemo v moč gledališča, čeprav se je treba zanjo potruditi. Lahko da vsemu skupaj vsaj delček smisla in nam pokaže, kaj je tisto res pomembno in dragoceno. Podobno je ob prejemu evropske gledališke nagrade²⁷ v Torinu dejal tudi Pinter sam:

Že zaradi dejstva, da občinstvo in igralci delijo določen, zelo specifičen trenutek v času, in že zaradi intenzivnosti življenja, ki se preliva med odrom in dvorano, ni nič takšnega, kot je gledališče. Zato še vedno verjamem v moč gledališča, čeprav se moram pri tem vedno bolj truditi. (T. Zupančič 2008: 28).

²⁷ Premio Europa per il Teatro, l. 2005 (T. Zupančič 2008: 28).

9. Viri in literatura

- Aleš Berger, 1997: Uvodne opombe. V: Samuel Beckett: *Čakajoč Godoja*. Ljubljana: DZS. 13–22.
- Silvija Borovnik, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Mark Batty, 2005: *About Pinter: the Playwright, the Work*. London: Faber and Faber Limited.
- Michael Billington, 2007: *Harold Pinter*. London: Faber and Faber Limited.
- Aleš Debeljak, 1998: Holokavst in vztrajanje spomina. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXVII, št. 10, sezona 1997/98*. 13–16.
- Richard Dimbley, Harold Pinter, 1998: Iz oči v oči. *Nova revija letnik 17/190*. 66–73.
- Darja Dominkuš, 1998: Soba s pogledom na dvajseto stoletje. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXVII, št. 10, sezona 1997/98*. 8–12.
- Darja Dominkuš, Matjaž Zupančič, 1999: Skrivnostna privlačnost strahu. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXVIII, št. 9, sezona 1998/98*. 7–12.
- Darja Dominkuš, Matjaž Zupančič, 2006: Razred pred vrati učilnice. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXXVI, št. 8. Sezona 2006/07*. 7–9.
- Darja Dominkuš, 2006: Teorija slabe izbire. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXXVI, št. 8. Sezona 2006/07*. 10–12.
- Darja Dominkuš, 2007: Uvodna razlaga. V: Matjaž Zupančič: *Vladimir*. Ljubljana: DZS.
- Darja Dominkuš, 2008: Vrnitev domov. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXXVII, št. 7, sezona 2007/2008*. 10–14.
- Martin Esslin, 1978: *Pinter: a study of his plays*. London: Eyre Methuen.
- Martin Esslin, 2001: *The theatre of the absurd*. London: Methuen.
- Ignacija J. Fridl, 1999: Hudič je vedno v podrobnostih (Intervju z Matjažem Zupančičem). *Sodobnost 47/11*. 917–931.
- Marta Gregorčič: Neartikulirano rjojenje dresirane drhali. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXXVI, št. 8. Sezona 2006/07*. 13–18.
- Peter Hall: Režirati igre Harolda Pinterja. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXXVII, št. 7, sezona 2007/2008*. 61–66.
- Christofer Innes, 1992: *Modern British drama 1890–1990*. Cambridge, University Press.
- Kimball King, 2008: Harold Pinter in sodobna dramatika. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXXVII, št. 7, sezona 2007/2008*. 57–60.

- D. L. Kirkpatrick (ur.), 1991: *Contemporary dramatists*. Chichago in London, St. James Press.
- Janko Kos, 2005: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS.
- Ramona Koval, 2003: Pogovor s Haroldem Pinterjem. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. *Letnik LII, št. 5*, sezona 2002/2003. 22–39.
- Blaž Lukan, 2008: »Srečni novi razred« ali Drama samouprizarjanja. V: Matjaž Zupančič: *Razred*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 75–110.
- Bill Naismith, 2000: *A Faber Critical Guide. Harold Pinter*. London: Faber and Faber Limited.
- Tomaž Onič, 2002: *Drama Harolda Pinterja Hišnik v slovenskem kulturnem prostoru*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, oddelek za anglistiko in amerikanistiko.
- Patrice Pavis, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega).
- Katarina Pejović, 2003: Pinterjeve tra(ns)vestije. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. *Letnik LII, št. 5*, sezona 2002/2003. 41–49.
- Harold Pinter, 1991: *Nekakšna Aljaska*. Ljubljana: Radio Slovenija (Uredništvo igranega programa).
- Harold Pinter, 1991: *Postaja Viktorija*. Ljubljana: Radio Slovenija (Uredništvo igranega programa).
- Harold Pinter, 1998: V prah se povrneš. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. *Letnik LXXVII, št. 10*, sezona 1997/98. 20–26.
- Harold Pinter: Praznovanje. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. *Letnik LII, št. 5*, sezona 2002/2003. 57–68.
- Harold Pinter, 2006: Umetnost, resnica in politika (Govor ob prejemu Nobelove nagrade). *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*, *letnik LVI, št.6*. 88–98.
- Harold Pinter, 2006: *Zabava za rojstni dan in kratka proza*. Radovljica: Didakta d.o.o.
- Harold Pinter, 2008: Vrnitev domov. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. *Letnik LXXXVII, št. 7*. Sezona 2007/2008. 29–56.
- Mateja Pezdirc Bartol, 2004: Moderno v dramatiki Matjaža Zupančiča. *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik (40. SSJLK). 107–115.
- Mateja Pezdirc Bartol, 2006: Od človeka do izdelka. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. *Letnik LXXXVI, št. 8*. Sezona 2006/07. 47–49.

- Petra Pogorevc, Matjaž Zupančič, 2002: Tveganje je ključna stvar (Intervju z Matjažem Zupančičem), *Literatura*. 131/132. 54–70.
- Denis Poniž, 1999: Znova o pozabljenih ljudeh. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXVIII, št. 9, sezona 1998/98*. 19–21.
- Denis Poniž, 2005: V svetu Zupančičeve dramatike. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje, št. 6, sezona 2004/2005*. 10–24.
- Peter Raby, 2003: Zgodbe mesta: nekateri kraji in glasovi iz Pinterjevih dram (odlomek). *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega. Letnik LII, št. 5, sezona 2002/2003*. 51–56.
- Irena Strnad, 2007: Drama Hodnik Matjaža Zupančiča kot odgovor na konstrukt resničnosti današnjega sveta. *Slavistična revija, letnik 55/3*. 473–486.
- Barbara Sušec Michieli (et al), 2007: *Gledališki terminološki slovar*, 2007. Urednice Marjeta Humar, Barbara Sušec Michieli, Katarina Podbevšek, Slavka Lokar. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Matjaz Zupančič, 1991: Samointervju. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXI, št. 3. Sezona 1991/92*. 3.
- Matjaž Zupančič, 1993: *Izganjalci hudiča*. Ljubljana: Mihelač.
- Matjaž Zupančič, 1999: *Vladimir. Ubijalci muh*. Ljubljana: DZS.
- Matjaž Zupančič, 2000: *Sence v očeh*. Grosuplje: Mondena (Jurčičeva zbirka).
- Matjaž Zupančič, 2008: *Razred*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Matjaž Zupančič, 2004: *Štiri drame*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Tadej Zupančič, 2008: Stvar ni nujno resnica ali laž. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana. Letnik LXXXVII, št. 7. Sezona 2007/2008*. 26–28.

Internetni vir 1 (dostopno na spletu dne 7.12.2010):

<http://www.rtv slo.si/zabava/zanimivosti/recesija-zdaj-tudi-v-resnicnostnem-sovu/198612>

Internetni vir 2 (dostopno na spletu dne 7.12.2010):

http://www.rtv slo.si/modload.php?&c_mod=rtvchat&op=chat&func=read&c_id=340

Internetni vir 3 (dostopno na spletu dne 7.12.2010):

http://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter

Internetni vir 4 (dostopno na spletu dne 7.12.2010): <http://www.haroldpinter.org>

IZJAVA O AVTORSTVU DIPLOMSKEGA DELA

Spodaj podpisana Špela Košutnik izjavljam, da sem avtorica pričujočega dela. Diplomsko nalogo sem pripravila samostojno in pod vodstvom mentorjev ter po virih, ki so navedeni v bibliografiji.

Ljubljana, 8.12.2010
