

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

Anja Lipovšek

Komično v dramskem opusu Matjaža Zupančiča

Diplomsko delo

Ljubljana, januar 2012

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

Anja Lipovšek

Komično v dramskem opusu Matjaža Zupančiča

Diplomsko delo

Mentorica: doc. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Ljubljana, januar 2012

Preprosta in iskrena zahvala:

staršema, ki sta me ves čas študija spodbujala in motivirala s prijaznimi besedami;

*Denisu za moralno podporo in spodbudo k hitrejšemu in intenzivnejšemu delu
– težnji po dosegu končnega cilja;*

mentorici za koristne strokovne napotke in usmeritve ter;

sošolcem slovenistom, ker je bil študij zaradi njih mnogo prijetnejši.

Izvleček

V diplomskem delu analiziram komične prvine v dramskem opusu Matjaža Zupančiča ter v povezavi z njimi prepoznavam sporočilo dramskih del. Analizirane komedije so sledeče: *Goli pianist ali mala nočna muzika*; *Bolje tič v roki kot tat na strehi*; *Razred*; *Reklame, seks in požrtija*; *Shocking Shopping* in *Padec Evrope*. Pri analizi komičnega izhajam iz različnih pristopov in teorij: teorije Henrija Bergsona, ki razlaga situacijsko, značajsko in besedno komiko; raziskave Jureta Gantarja, ki obravnava dramaturške smejalne strategije za vzbujanje namernega smeha in teorije Alenke Zupančič z obravnavo komičnih likov, komičnega objekta, časovnosti komedije ter posebne zgradbe komičnih sekvenc z elementom zadovoljitve. Situacijsko komiko ustvarjajo ponavljajoča absurda dejanja in stavki, nesporazumi, zgrešenega srečanja dramskih oseb v nepravem trenutku, pogovor z napačno osebo in spektakel transvestizma. V Zupančičevih komedijah na ravni značajske komike prepoznamo like, ki komične učinke ustvarjajo zaradi svojih strasti – to je komika jaza, ki se otepa z onim. Njihove strasti so nevroze in govorni lapsusi. Bistvena za učinek komičnega pa so njihova nehotena dejanja in besede, vidna navzven, ne notranji doživljaji. Komiko jaza predstavljajo tudi moški liki avtoritet na družbenem položaju, katerih komični objekt je prav pojem avtoritete. Besedna komika z lucidnimi besednimi igrami, ki so večidel sestavljene z vznikom novega smisla, pa sooblikuje Zupančičev dramski jezik, ki je kljub ekonomičnosti v funkciji komičnega zelo učinkovit in s pomočjo večpomenskosti sporoča ambivalentno značilnost sodobnosti ter Zupančičev sarkastičen odnos do fenomenov sodobnega sveta, kot so nesprejemanje drugačnosti, porast trgovskih centrov, potrošništvo, recesija, povzpetništvo in brezposelnost. Situacijsko in besedno komiko dopolnjuje absurda komika, ki jo predstavljajo marionetni liki ter izpraznjen dialog med osebami, predavanja brez komunikacije ter govorni lapsusi. Najpogostejše dramaturške smejalne strategije v Zupančičevih komedijah so laganje, sarkazem, žalitve, kvantanje, klevetanje, jezikovni neredi. Ob vseh postopkih in strategijah pa je pomemben generator komičnega erotika, s katero se komični učinki pojavljajo na ravni erotičnih namigov, karikiranja likov zaradi njihove seksualnosti, grobih šal ter zapletov zaradi ljubimcev. Dvournost sodobnega sveta Zupančič v duhu črne komedije izrazi z grozljivimi absurdo-komičnimi situacijami, obešenjaškim humorjem, tragično perspektivo, trivialnostjo v razmišljanju nekaterih likov in motivi umora, samomora ter kanibalizma, ki simbolno prikazujejo rezultat posameznikov, ki zavrnejo sistem ali množico.

Ključne besede: sodobna slovenska komedija, komičnost, Matjaž Zupančič, dramaturške smejalne strategije, črna komedija, absurda komedija.

Abstract

The thesis analyses the comical characteristics of the dramatic opus of Matjaž Zupančič and in connection with them recognizes the messages behind his dramatic works. I have analysed the following comedies: *Goli pianist ali mala nočna muzika*; *Bolje tič v roki kot tat na strehi*; *Razred*; *Reklame, seks in požrtija*; *Shocking Shopping* and *Padec Evrope*. In the analysis of the comical, I originate from various approaches and theories: the theories of Henri Bergson, who explains the situational, character and verbal comedy; the research of Jure Gantar, who deals with the dramaturgical laughing strategies for the arousal of deliberate laughing and the theory of Alenka Zupančič, who analyses the comical characters, the comical object, the timeline of comedy and the special structure of comical sequences with the element of satisfaction. The situational comedy is created with the use of repetitive absurd actions and statements, misunderstandings, missed encounters of dramatic characters at the wrong moments, conversations between mistaken characters and the spectacle of transvestism. At the level of character comedy in the comedies of Zupančič, we can recognize characters, who create their comical effects because of their passions, this is a comedy of the self, which fights the other. Their passions are neuroses and lapses linguae. What is essential for the comical effect are the unintentional actions and words seen on the outside, not simply merely internal feelings. The comedy of the self is represented by masculine characters of authority in a higher social position, whose comical element is the very term of authority. The verbal comedy with lucid word games, which are predominantly made with the emergence of a new sense, is co-formed by the dramatic language of Zupančič, which is in spite of its economy in the function of the comical very efficient and with the help of ambiguity, reveals the ambivalent characteristics of modernity and Zupančič's sarcastic relation towards the phenomena of the modern society like accepting diversity, the increase of shopping malls, consumption, recession, yuppiedom and unemployment. The situational and verbal comedy is completed by absurd comedy, represented by puppet characters and empty dialogues between people, lectures without communication and lapses linguae. The most common dramaturgical laughing strategies in Zupančič's comedies are lying, sarcasm, insults, dirty jokes, slander, and language disarray. Along with all the strategies and ways one important generator of comic effect is eroticism, with which the comical effects appear at the level of erotic hints, caricatures of characters because of their sexuality, rude jokes and complications because of lovers. The dual side of the modern world of Zupančič in the spirit of black comedy expresses itself through the horrible absurd-comical situations, ghoulish humour, tragic perspective, trivia in the thinking of certain character and motives of murder, suicide and cannibalism, which symbolically portray the result of individuals, who reject the system or the crowd.

Key words: contemporary slovene comedy, comic, Matjaž Zupančič, dramaturgical laughing strategies, black comedy, absurd comedy.

KAZALO

1	Uvod.....	1
2	Metodologija.....	3
3	O avtorju in njegovem delu.....	4
4	Sodobna slovenska komedija.....	7
5	Komedija in komično.....	9
5.1	Zgradba komedije	12
5.2	Erotika v sodobni komediji.....	14
5.3	Komedija v sistemu literarne genologije	15
5.4	Absurdna komedija	19
5.5	Črna komedija	20
6	Izviri komičnosti v dramskih besedilih.....	22
6.1	Komični postopki po Bergsonu	22
6.1.1	Situacijska komika	22
6.1.2	Besedna komika	23
6.1.3	Značajska komika	23
6.2	Dramaturške smejalne strategije po Gantarju	24
6.2.1	Alazonične strategije.....	25
6.2.1.1	Količinske tehnike	25
6.2.1.2	Kakovostne tehnike	25
6.2.1.3	Odnosne tehnike	26
6.2.1.4	Načinovne tehnike	26
6.2.2	Ironične strategije	26
6.2.2.1	Diahrone nastave	27
6.2.2.2	Sinhrono nastave.....	28
6.3	Komedija po teoriji Alenke Zupančič.....	29
6.3.1	Prave in neprave komedije.....	29
6.3.2	Komični objekt	30
6.3.3	Problem Bergsonove teorije.....	32
6.3.4	Logika komedije ali komične sekvence	32
7	Predstavitev Zupančičevih komedij.....	34
7.1	Goli pianist ali Mala nočna muzika	35
7.2	Bolje tič v roki kot tat na strehi.....	37
7.3	Razred.....	38
7.4	Reklame, seks in požrtija	40

7.5	Shocking Shopping	42
7.6	Padec Evrope	44
8	<i>Analiza komičnega v Zupančičevih komedijah</i>	46
8.1	Goli pianist ali mala nočna muzika.....	47
8.2	Bolje tič v roki kot tat na strehi.....	51
8.3	Razred.....	56
8.4	Reklame, seks in požrtija	60
8.5	Shocking Shopping	64
8.6	Padec Evrope	67
8.7	Komični učinki gledaliških uprizoritev	71
9	<i>Zaključek</i>	75
10	<i>Viri in literatura</i>	81

1 Uvod

V pričujoči diplomski nalogi se bomo ukvarjali s pojmom komedije in komičnega na primeru komičnih dramskih del uveljavljenega sodobnega slovenskega dramatika, pisatelja, pedagoga in gledališkega režiserja Matjaža Zupančiča. Komedijo asociativno povezujemo – tudi brez naslonitve na teorije – z nečim, kar na nas učinkuje s smehom. Pa je vloga komedije zares zgolj smeh, smešenje? Ima v ozadju še kakšno sporočilo? Je lahko komično, pa pri nas ne izzove smeha? Vprašanje, ali je določena komična prvina nekomu smešna ali ne, je relativno in pogojeno z našimi vrednotami, sodbami, predsodki, kulturo in časom, ki jim pripadamo. Zastavila sem nekakšno retorično vprašanje. Kaj je potem tisto, kar naredi literarno delo komično? Kakšno vlogo ima, kako učinkuje na bralca?

Namen diplomske naloge je utemeljiti bistvo in funkcijo komedije kot dramske zvrsti in upravičiti njeno kvaliteto. Literarna zgodovina jo je posebno v preteklosti potiskala na rob kot manjvredni antipol drugi veliki dramski zvrsti tragediji, kot njeno nasprotje ali dopolnilo. Pravzaprav je podcenjevanje komedije prisotno skoraj v vsaki gledališki in dramski teoriji¹ tudi dandanes. Kaj je tisto, kar ločuje pravo (umetniško) komedijo od neprave (nekvalitetne)?² Kdaj je komedija kvalitetna? Kakšna je povezava med vicem in komedijo, pravo in nepravo komedijo? Kaj loči komične prvine v kvalitetnem umetniškem delu od prvin, ki jih iz literarnih komedij prenašajo humoristi v komercialnih televizijskih oddajah? Kako se učinka dvoje popolnoma različnih virov komičnega razlikujeta?

Dandanes nas preplavljajo mediji s svojimi sodobnimi načini »komercialnih gledališč« (Pezdirč Bartol 2004: 17) in zabavanja: monokomedije, stand up komedije, resničnostni šovi, humoristične oddaje in nanizanke, humoristi ter komični liki v razvedrilnih oddajah itd. Zelo pogost zabavljaški način predstavljajo voditeljski pari (primer: Lado Bizovičar in Jurij Zrnec; Vid Valič in Peter Poles). Karikaturno tehniko zaznamo v

¹ Dostopno na spletu dne 14.7.2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/intervju-%C4%8Dez-lu%C5%BEO-jure-gantar>.

² Med pojmom prave in neprave komedije ločuje Alenka Zupančič v *Poetiki: drugi knjigi*.

³ Dostopno na spletu dne 14.9.2011: <http://www.pgk.si/main.php?gr1=tetSloDra&gr2=ahv&gr3=dng>.

⁴ Dostopno na spletu dne 14.9.2011:

http://www.siol.net/kultura/novice/2011/04/nagrajenca_letosnjega_tedna_slovenske_drame_matjaz_zupa

ilustracijah humorističnih risarjev. Prav tako pogost način zabavanja gledalcev oddaje so moški, preoblečeni v ženske. V sodobnem času so pogosti oponašalci znanih osebnosti, zlasti politikov. Komični liki v oddajah (Ana Liza) nas prav tako zabavajo. Resničnostni šovi in televizijske oddaje se poslužujejo komičnih tehnik in smejalnih strategij, ki jih najdemo tudi v komični dramski literaturi. Na eni strani zaznavamo krepak porast komercialnih komedij, za katere pa seveda ne moremo trditi, da so vse nekvalitetne, slabe in nepravde, saj se pogosto poslužujejo podobnih strategij kot komična dramska besedila. S tem spodbijamo tezo, da ni zanimanja za komedije. Nasprotno, zdi se, da je prisotna vse okoli nas, v vsakdanjem življenju, v medijih, v literaturi ... Ker pa bralna kultura pada, je recepcija komičnih virov v obliki kvalitetnih dramskih del skromnejša in zanimanje za komedijo v obliki kvalitetnih dramskih del precej manjše kot zanimanje za televizijsko komedijo. Zaradi tega sem se odločila podrobneje raziskati »literarno komedijo« na primeru sodobnih dramskih besedil.

2 Metodologija

Diplomsko delo je strukturno razdeljeno na teoretični in praktični del. Iztočnica in rdeča nit moje diplomske naloge je komedija in komično v sodobnih dramskih besedilih Matjaža Zupančiča. Raziskovanje komičnih prvin ni mogoče brez dobrega teoretičnega znanja. Zato sem podrobneje raziskala in primerjala komedijo kot zvrst znotraj teorije literarnih zvrsti, povzela in kritično ovrednotila »mozaik« opredelitev komedije pri slovenskih in tujih literarnih zgodovinarjih, književnikih in filozofih. Opirala sem se na teoretične izsledke Henrija Bergsona, Matjaža Kmecla, Lada Kralja, Mateje Pezdirc Bartol, Denisa Poniža, Alenke Zupančič, Jureta Gantarja in drugih.

Pred analizo sem si zastavila nekaj vprašanj oziroma problemskih izhodišč, ki so mi služila kot opora za raziskavo komičnosti na podlagi dramskih besedil:

- Na katerih ravneh dramskega besedila (značaj dramskih oseb, humorni dialogi, dogodki/situacije v dramskem dogajanju) se pojavljajo komične prvine in katere elemente v dramskem besedilu lahko opredelimo kot komične objekte?
- Kakšno (globljo) idejo bo avtor sporočal za humornim oblikovanjem značajev in duhovitega dialoga?
- Katera vrsta komike se bo pojavljala v Zupančičevih komedijah?
- V katerih dramah se odražajo značilnosti črne komedije in kako?
- V katerih dramah se odražajo značilnosti absurdne komedije in kako?
- Dramaturške smejalne strategije v Zupančičevih dramah.
- Značilnosti Zupančičevega komičnega diskurza.
- Komični učinki gledališke uprizoritve v primerjavi z dramskim besedilom.

3 O avtorju in njegovem delu

Matjaž Zupančič, slovenski dramatik, pisatelj, gledališki režiser in pedagog, sin dramatika Mirka Zupančiča, se je rodil leta 1959 v Ljubljani. Gledališko režijo je študiral v Ljubljani in Londonu. V osemdesetih letih je vodil eksperimentalno Gledališče Glej, ki predstavlja začetno fazo njegovega ustvarjanja, kasneje pa se je posvetil pisanju, režiranju in poučevanju. Njegov opus obsega nad 40 režij. Je avtor dveh romanov (*Obiskovalec* in *Sence v očesu*) ter trinajstih dramskih besedil. Njegove drame se v bralni in gledališki obliki uprizarjajo v Sloveniji, Luksemburgu, Franciji, Poljski, Italiji, Hrvaški, Bosni in Hercegovini. Kot režiser in dramatik je sodeloval na osrednjih evropskih gledaliških festivalih. Je redni profesor za režijo na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Režiral je številne igre domačih in tujih avtorjev, kot so: D. Smole, M. Jesih, D. Mamet, B. Brecht, P. Weiss, W. Shakespeare. Dramska dela, za katera je Zupančič prejel Grumovo nagrado, so naslednja: *Vladimir* (1998), *Goli pianist ali Mala nočna muzika* (2001), *Hodnik* (2003), *Razred* (2006)³ in *Shocking Shopping* (2011)⁴. *Vladimir* je bila kot prva slovenska drama uprizorjena v Luksemburgu, prevedeno v francoščino so jo postavili na oder v Le Théâtre d'Esch. *Golega pianista* so uprizorili na mednarodnih gledaliških festivalih v Sarajevu, Avignonu in Bonnu.

V enem izmed intervjujev (Pogorevc, Zupančič 2002: 55) je opisal svojo razvojno pot: šel je skozi tri faze. Prva se imenuje anarhistična, vezana je na obdobje podiplomskega študija v Londonu in kasneje na obdobje vrnitve v Ljubljano, ko je vodil eksperimentalno Gledališče Glej. Označuje ga tudi kot »artaudevskega«, saj ga je takrat zanimala mejnost, ekscesnost gledališkega dogodka. V tem času je nastala predstava *Hardcore*. Druga faza, ki je vezana na obdobje sredi osemdesetih, je postmodernistična. V tem času se je ukvarjal z abstraktnim gledališčem. Sodeloval je pri ustanavljanju revije *Maska* ter nekaj časa sodeloval z lutkovno skupino Veš slikar svoj dolg. V tem času ga je še posebno zanimalo vprašanje gledališke forme. Konec osemdesetih se je znova vrnil k dramskemu gledališču.

³ Dostopno na spletu dne 14.9.2011: <http://www.pgk.si/main.php?gr1=tetSloDra&gr2=ahv&gr3=dng>.

⁴ Dostopno na spletu dne 14.9.2011:

http://www.siol.net/kultura/novice/2011/04/nagrajenca_letosnjega_tedna_slovenske_drame_matjaz_zupanec_in_eda_cufer.aspx.

Njegov dramski opus obsega trinajst dramskih besedil:⁵

- *Izganjalci hudiča*, 1991, Mala Drama Ljubljana;
- *Slastni mrlič*, 1992, PG Kranj;
- *Nemir*, 1998, SLG Celje;
- *Vladimir*, 1999, Mala Drama Ljubljana;
- *Ubijalci muh*, 2000, SLG Celje;
- *Goli pianist ali mala nočna muzika*, 2001, MGL;
- *Hodnik*, 2004, Mala drama Ljubljana;
- *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, 2004, MGL;
- *Igra s pari*, 2005, SLG Celje;
- *Razred*, 2006, SNG Drama Ljubljana;
- *Reklame, seks in požrtija*, 2009, MGL;
- *Shocking Shopping*;
- *Padec Evrope*.

Teme v njegovih dramah so sodobne in raznolike. »V njegovih besedilih prepoznamo sodobne fenomene in bivanjske prakse: potrošništvo, moč medijev, manipulacija, različne oblike nasilja, vdor v zasebnost, odtujenost, nesprejemanje drugačnosti, izpraznjenost medsebojnih odnosov, karierizem, iskanje lastne identitete so samo nekateri ključni motivni elementi njegovega dramskega opusa.« (Pezdirc Bartol 2006/07: 47)

Čeprav različni viri njegovo dramatiko povezujejo z dramskim pisanjem Samuela Becketta in Harolda Pinterja, jo Blaž Lukan locira bliže ameriškemu piscu Davidu Mametu ali nemškemu dramatik Ronaldu Schimmelpfennigu. To povezavo utemeljuje s tematsko zasidranostjo zupančičevskega dramskega sveta v izvirni varianti razumevanja ustroja sodobnosti (2008: 75). Na ravni dramske ideologije pa že od *Izganjalcev hudiča* opaža zastavitev ideološkega algoritma, ki ga sestavljajo trije elementi: nadzor, spektakel in samouprizarjanje (2008: 76).

⁵ Leta 1984 je bilo v eksperimentalnem Gledališču Glej uprizorjeno Zupančičevo projektno delo *Hardcore*, ki ga je pripravil z Goranom Gluvičem in sodi v anarhistično fazo njegovega ustvarjanja. V tem času ga je navduševalo avtonomno gledališče – neodvisnost gledališkega jezika od besedila.

V najnovejših dramskih delih *Razred*; *Reklame, seks in požrtija*; *Shocking Shopping* ter *Padec Evrope* se je Zupančič izrazito angažiral v prikazovanje družbe, temnih plati in posledic družbenih sistemov, paradoksov družbe in človekove mračne eksistence v njih. Teh družbenih fenomenov ne problematizira in ne opisuje neposredno, temveč je njegov namen, da bralca spodbudi k razumevanju ustroja sodobnega sveta ter da o tem razmišlja. Tematika se izraziteje usmeri v prikaz kapitala, povzpetnikov, brezposelnih, propada podjetij, problematike potrošništva, vpliva potrošništva na ljudi, apatičnost za družbeno problematiko in pogostih političnih demonstracij. Menim, da bi te Zupančičeve drame zaradi izrazitega družbenega prikaza lahko povezali s pojmom »politično gledališče« (Dominkuš, Zupančič 2006/07: 7). Tudi sam priznava, da se mu zdi ta tendenca pomenljiva. Prav tako na komično tragičen način prikaže, kaj se zgodi s posamezniki, ki zavrnejo sistem korporacije ali pa ne sodijo vanj, ter v prikaz posameznikov, ki so za dosego karierističnih ciljev pripravljeni storiti vse, tudi ponižati sebe. Veliko motivno-tematskih elementov, ki se pojavljajo že v začetnih dramah, Zupančič nadaljuje v kontekstu novejših dram: izpraznjeni medčloveški odnosi, potrošništvo, moč medijev, nove spolne prakse, problem identitete, nasilje, umor in samomor. Takšni tragični elementi so prisotni tudi v njegovih komičnih delih.

4 Sodobna slovenska komedija

Sodobna slovenska dramatika se je začela v petdesetih letih 20. st. v odporu do socialnega realizma (Kralj 2005: 125). Zanj je značilno, da tragedija izginja, avtorji pa še zmeraj pišejo komedije. To dejstvo potrjujejo tako literarna veda kot pisatelji, saj svoja resnejša dramska dela podnaslovijo z oznako »drama«, lahkotnejša pa z oznako »komedija« (Kralj 2005: 129). To pa ne pomeni, da sodobne slovenske drame ne vsebujejo več tragičnih prvin – vsebujejo jih, vendar manj absolutno, zelo pogosti pa so mešani žanri, kjer se prepletajo tako komične kot tragične prvine, še posebej v drami absurda (Kralj 2005: 130). Glavna spodbuda za razvoj sodobne slovenske drame je bila prav drama absurda, v manjši meri tudi eksistencializem (Kralj 2005: 140).

Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja tematsko zasidranost najnovejših slovenskih komedij:

»Avtorji slovenskih komedij so /.../ svojo satirično ost uperili v prikaz političnih razprtij (strankarski spopadi, predvolilni boji, želja po oblasti in različni ideološki pogledi na polpreteklo zgodovino so le nekateri od ponavljajočih se motivov), v prikaz vloge kapitala v družbi (npr. denar in mediji, denar in kultura, kapitalistična brutalnost novopečenih bogatašev, povzpetništvo), v prikaz odnosov med spoloma (ljubezenski zapleti, erotika, zakonolom, nove spolne prakse, spremenjena vloga moškega in ženske v družbi in družini) ter v prikaz stereotipov in predsodkov (pogosto vezanih na razmerja urbano – ruralno, središčno – obrobno, domače – tuje, znano – neznano), vse to povezano s prikazom splošnih človeških napak in slabosti ter univerzalnimi komičnimi situacijami.« (2006: 206)

Zupančič je nedvomno sodoben avtor tako po vsebinski plati kot glede dramskega pisanja, pri katerem izhaja iz dramatike absurda. Izmed tematsko-motivnih elementov, ki so nasploh značilni za sodobno slovensko komedijo, se v njegovih komedijah izraziteje in pogosteje pojavljajo motivi kapitalizma, povzpetništva, denarja. Slednji so izraziti v njegovih najnovejših delih. Motiv kapitalizma odražajo komični liki kapitalistov in povzpetnikov ter avtorjeva kritična distanca do tega družbenega sistema. Odnosi med spoloma so nedvomno pomembno gonilo komičnih učinkov vse od začetnih komičnih dramskih del: pojavljajo se kot motiv zakonoloma, novih spolnih

praks in ljubezenskih zapletov. V eni izmed komedij komični učinki izhajajo tudi iz nasprotja med urbanim in ruralnim: dramske like mučijo kompleksi zaradi podeželskih korenin, drugi so snobovski in se jim zdi vse »preveč ruralno«. Do svojih likov je Zupančič sarkastičen, a hkrati empatičen, kar priznava v enem izmed intervjujev (Dominkuš, Zupančič 2006/07: 9): »Res je, da sem do svojih oseb sarkastičen, celo ciničen; res pa je, da jih nekje na dnu in čisto malo – tudi razumem.« V njegovih delih se izrazito prepletajo komični in tragični elementi, kar je prav tako splošna značilnost sodobne slovenske komedije.

Nataša Gaši in Denis Poniž ugotavljata, da je v 90. letih število komedij naraslo, danes pa se zdi, kot da imamo opravka z njenim zatonom (2010: 74–75). O položaju in prihodnosti sodobne slovenske komedije razmišlja tudi Jure Gantar, eden najprodornejših slovenskih poznavalcev komedije in dramaturških smejalnih strategij pri nas. Na vprašanje o družbenem potencialu komedije odgovarja z naslednjimi besedami:⁶

»Začasni, minljivi, a hkrati nujni in neizogibni. Po eni strani komedije ne puščajo trajnih posledic (tudi Figarova svatba ni začela francoske revolucije), po drugi pa se je ravno tako nikoli ne bomo mogli znebiti. V literarni zgodovini obstaja vrsta razprav o tem, ali je tragedija danes še mogoča, o obstoju komedije pa nihče ne dvomi. Glede na to, da naj bi ti dve zvrsti predstavljali skrajni točki na dramski premici, lahko ugotavljamo, da žanrskega ravnovesja ni. Komedija očitno pokriva veliko bolj univerzalno plast človekove izkušnje kot tragedija. Medtem ko je mogoče vsaj domnevati, da je tragedija zgodovinsko in kulturno pogojena, komedija v svojih poglavitnih obrisih, če ne tudi v podrobnostih, presega časovne in zemljepisne omejitve in zadovoljuje naše osnovne umetniške potrebe.«

⁶ Dostopno na spletu dne 14.7.2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/komedija-je-subverzivna-navzgor-in-konservativna-navzdol>.

5 Komedija in komično

Za lažje razumevanje ter kritično ovrednotenje komedije in komičnega sem pregledala opredelitve komičnega v slovarjih, literarnovednih in filozofskih razpravah. Pojem komedije in komičnega v literarnovednem smislu razumemo tudi v ekspresivni konotaciji, saj ju pogosto uporabljamo v vsakdanjem življenju. Pojem smeha v razmerju do komičnega pa se je v zgodovini pri različnih avtorjih precej spreminjal in dobival nove razsežnosti. Večina teorij obravnava komedijo primerjalno z drugo dramsko zvrstjo tragedijo, kot njeno nasprotje ali dopolnilo. Vsi slovarji v nadaljevanju razlagajo komedijo tudi v njenem drugotnem pomenu, ne le kot dramsko zvrst.

Pojem komedije v prvotnem pomenu besede *Slovar slovenskega knjižnega jezika* opredeljuje kot gledališko igro vesele, šaljive vsebine; v ekspresivnem pomenu pa kot zabavno, smešno dogajanje ter neprijetnosti, težave: s teboj so vedno komedije. Komičnost opredeljuje preenostavno, premalo natančno kot lastnost, značilnost komičnega.

Gledališki terminološki slovar razlaga komedijo nekoliko natančneje: (od antike naprej) kot zvrst dramatike, ki na smešen, karikiran način prikazuje nižje družbene plasti, ljubezenske zaplete, družbeno dogajanje, človeške napake, navadno z manj strogo obliko, besednimi igrami, zamenjavami, preoblekami, optimističnim razpletom. V slovarskem članku so dodani primeri, kot so besedna komika, burleska, *comedia de santos*, drama, farsa, groteska, karakтерна komika, situacijska komika, telesna komika, tragedija. V drugotnem pomenu pa komedijo razlaga kot uprizoritev besedila take zvrsti (2007: 100–101).

V Pavisovem *Gledališkem slovarju* je komično pojasnjeno kot pojav, ki ni omejen samo na zvrst komedije. Lahko ga opazujemo na različnih področjih in iz različnih zornih kotov. Kot antropološki nagon ustreza nagonu po igri, človekovemu nagnjenju do šale in smeha, njegovi zmožnosti, da zaznava nenavadne in smešne plati fizične in družbene stvarnosti. Kot dramska zvrst pa komedija dogajanje osredotoča okrog preobratov in peripetij, ki v odnosu do človeka nenaklonjene usode pričajo o njegovi naklonjenosti in optimizmu (1997: 391).

Bergson je v svojem *Eseju o smehu* podal najsplošnejšo formulo komičnega, ki se glasi takole: *du mécanique plaqué sur du vivant*.⁷ Izpostavi dve ravni, ki sestavljata osnovno sestavljenko komičnega (v: Zupančič 2004: 143):

- avtomatizem, togost, inertnost, uniformiranost, ponavljanje ter
- vitalnost, živa energija, prožnost, spremenljivost.

Bergson je v svojem eseju zapisal, da »Smeh nima večjega sovražnika, kot je čustvo.« (1977: 13) Podobno, najverjetneje izhajajoč iz njegove teorije, je Alenka Zupančič zapisala, da komedija v svojem bistvu ni žanr čustvovanja ali čutenja, lahko pa je žanr strasti, a objektivizirane (2004: 17). V svoji teoriji komičnega Bergson dodaja še naslednja spoznanja: komičnost nam ne bi dajala užitka, če bi se čutili osamljeni – ima družbeni pomen (1977: 13), posledično je smeh zato vedno smeh skupine (1977: 14–15). Bergsonov primer togosti, avtomatizma kot sestava komičnega: ko mimoidoči pade, se smejemo nehotenosti. To je primer, v katerem smeh povzroča mehanična togost (1977: 15–16). Tudi v primerih, kot je oponašanje, je avtomatizem tisti, ki povzroča komičnost. Geste, ki niso prav nič smešne, to postanejo, ko jih oponaša nova oseba (1977: 27). Vrste komike po Bergsonu so situacijska komika, besedna komika in značajska komika. Postopki, ki jih komedija uporablja, so: ponavljanje kot eden pogostih klasičnih postopkov, inverzija ter interferenca vrst.⁸

Matjaž Kmecl je v svoji *Mali literarni teoriji* pojasnil pojem komične perspektive.⁹ Razlaga, da je komično obnašanje po svojem načinu, smislu in posledicah popolno nasprotje tragičnemu. Beseda komedija izhaja iz stare grške besede *komos*, kar pomeni »bučen, burkaški, ponavadi nočni pohod«, lahko pa tudi »gostija pivskih bratcev in godcev«. Že glede na pomenski vir besede komedija naj ne bi imela opravka z žalostjo in bolečino. Komičnost namreč temelji na popolni svobodi možnosti, na nobeni podrejenosti, temveč na samozavestnem obvladovanju sveta. Njena pomembna sestavina je občutek večvrednosti pri sprejemniku. Občutek komičnega nastane v

⁷ V slovenskem prevodu »mehaničnost, natakljena na živost« (Zupančič 2004: 143).

⁸ Podrobneje v poglavju 7 Izviri komičnosti v dramskih besedilih.

⁹ Tipična literarna perspektiva ali etološka literarna vrsta, ki jih literarna veda obravnava skupaj z vprašanji literarnih zvrsti ali vrst. Za etološke vrste je značilen notranji slog in ne določa zunanje oblike, temveč so opredeljene z avtorjevo naravnostjo, z njegovim obnašanjem (Kmecl 1996: 166).

trenutku, ko začutimo občutek večvrednosti v primerjavi z manjvrednostjo drugih.¹⁰ Po Platonu je jedro smešnega škodoželjnost, ki izvira iz pomanjkanja samospoznanja in iz precenjevanja lastnih vrednosti, zlasti duševnih. Po Aristotelu pa je komično napaka ali grdoba, ki ni pogubna in ne prinaša bolečine. Tovrstno komiko po navadi imenujemo karikiranost, karikatura (1996: 172).

Denis Poniž je zaradi raznovrstnosti komičnih zvrsti in oblik vpeljal natančnejši, združevalni pojem »komedijska dramska literatura«. Komedijo uporablja kot sinonim komedijski dramski literaturi, ki pa je premalo natančen, saj ima širše konotacije tudi v vsakdanji rabi in ne označuje nujno le dramske literature. Pojasnjuje pomenske sklope, ki sestavljajo strukturo komedijskega besedila (1997: 23):

- prvine univerzalne komike, neodvisne od prostora in časa;
- prvine komike, povezane s civilizacijskim, kulturnim, socialnim in zgodovinskim modusom, časovno in krajevno lokalizirane;
- elementi deziluzije;
- elementi komične imaginacije;
- element komične degradacije, s katerim komediograf degradira določene družbeno priznane in uveljavljene vrednote, tako da jih obrne na glavo.

Situacijsko komiko, katere pojem je vpeljal Henri Bergson, Poniž (1997: 24) ovrednoti kot najbolj značilni vidni znak komedijske dramske literature. Lahko izvira iz same dramske zgodbe in se pojavi že na ravni verbalnega diskurza ali izvira iz situacije, ki je izvedena ali razvita iz verbalnega diskurza (zamenjave oseb, napačno razumljeni neverbalni znaki, mehanično ponavljanje situacije). Sodobna komična dramatika uporablja situacijsko komiko v skromnejšem obsegu ali je celo povsem brez nje.

Poniž (1995: 158) omenja pojem komične katarze primerjalno s tragično katarzo: komične situacije na odru, ki niso naša (gledalčeva) realna življenjska izkušnja, zbujajo v nas pristna in spontana čustva. Dodaja (1995: 160), da gledalec dobi izkušnje s konfliktnimi situacijami ne le v resni, temveč tudi komiški dramatiki; posebej v mešanih

¹⁰ Thomas Hobbes v: Kmecl 1996: 172.

žanrih, kjer lahko govorimo o tragikomičnih situacijah in s tem o tragikomičnih katarzičnih učinkih.

5.1 Zgradba komedije

Po Ponižu (1997: 30) je komedija sestavljena iz prvin, ki tudi sicer sestavljajo vsa dramska besedila: dramska oseba, dramski prostor, dramski čas in dramski jezik. Vendar je za komedije značilna posebna uporaba teh sestavin, ki se razlikuje od resne dramatike.

V povezavi z dramsko osebo Poniž razlaga pojem komične degradacije (1997: 32): od razsvetljenstva dalje se vedno bolj krepi formula komičnega junaka, ki je posebni nosilec dramskega dejanja. S svojim prihodom razburka konfliktne vode neke bolj ali manj zaprte skupnosti, ki z njegovim prihodom doživi komično degradacijo ali komično deplasiranje ali pa tako komično degradacijo komični junak pripravi glavnemu junaku (1997: 31–32). Komični dramski junak je vedno soočen s konkretno, realno življenjsko situacijo, vedno je gibalo te situacije. To se lahko kaže tudi v poimenovanju komičnih dramskih likov. Imena so lahko interpretativna¹¹ ali govoreča¹² (Poniž 1997: 38). Junaka komedije obvladuje in usmerja *la force orientée*¹³ (Poniž 1997: 39). Zato je v komedijah veliko kričanja, obrazne mimike, gestikuliranja ter ostalih znamenj čustvene vzburjenosti, saj junak, ki je naravnan proti cilju, glasno izraža svoje dileme, čustva in stiske, jih ne skriva (1997: 39). Za komedijo je značilno, da so dejanja nekrita, intrige so prikazane eksplisitno, potek dogajanja je komentiran in vsestransko osvetljen, nesporna je gledalčeva dominantna pozicija glede na splet dogodkov in vlogo glavnega junaka v njih. Komedija postaja nazorna in poučna vzporednica resničnemu življenju. Proces identifikacije je v komediji enako globok kot v tragediji ali resni dramatiki (1997: 34).

V povezavi z dramsko osebo je potrebno opozoriti še na dramske osebe, ki so, kot piše Poniž (1997: 33) v komedijski dramski literaturi vedno tipizirane in jih je mogoče

¹¹ Pojem interpretativnih imen je vpeljal Pfister.

¹² Pojem govorečih imen je vpeljal K. Gantar.

¹³ V slovenskem prevodu »usmerjevalna sila«. Pojem je vpeljal E. Souriau v delu *Les deux cent mille situationes dramatiques*.

uvrstiti v nek komični tip, ki je nadčasovna kategorija. Dramska oseba ali dramski lik v komediji je nosilec nadčasovnih človeških lastnosti.

Dramski prostor v komediji je zaradi tesne zveznosti z realnimi življenjskimi situacijami poudarjeno konkreten, nazoren že pri branju samega besedila. Njihov dogajalni prostor je pogosto natančno opisan v uvodnih in sprotnih didaskalijah. Rada se poslužuje zaprtega, privatnega prostora, ki je povezan z intimnimi človeškimi problemi (Poniž 1997: 40–41).

Dramski čas ima dvojno naravo: po en strani je to čas, potreben, da dramsko besedilo preberemo in ga uprizorimo; po drugi strani je to čas, ki ga ustvarja dramska zgodba s svojim razvojnim lokom. Zanima nas predvsem slednji. Zelo je povezan s konceptualizacijo dramskega junaka. Pfisterjeva delitev dramskih oseb po Bekermannovi teoriji pozna statičnega in dinamičnega dramskega junaka. Prvi se ves čas ne spreminja, dinamični dramski junak pa se spreminja ves čas dramske zgodbe (Poniž 1997: 42). V komediji je dramski čas pogosto tisti odločilni element, od katerega je odvisna komičnost zgodbe; dva junaka se morata srečati v točno določenem času (1997: 44).

Dramski jezik v komediji ima nekatere posebnosti. Replike so praviloma krajše kot v tragični dramski literaturi,¹⁴ dramski junaki se v svojih izjavah neposredno obračajo na druge osebe, refleksij ali avtorefleksij je zelo malo. Komedije imajo praviloma več stranskega besedila (1997: 44), avtorji pogosto uporabljajo odklone od jezikovnih norm (1997: 45). V komediji so pogosto avtomatizmi – ponavljanja rekel in pregovorov, ki ne sodijo v kontekst, uporaba fraz, a ne v pragmatičnem kontekstu, v katerem so nastale. Pogoste so izvirne besedne igre, denimo paronomazije – uporaba besed ali besednih zvez z enako ali podobno zvočno podobo (1997: 45).

¹⁴ Vzrok je v tem, da se v tragediji med dramskimi junaki spletejo zapletena razmerja, ki jih ni mogoče izraziti s preprostimi povedmi. V komediji pa je pozornost bolj na strani dogajanja zapleta in razpleta (Poniž 2008: 106).

5.2 Erotika v sodobni komediji

Erotika se kot pogosta obrobna tema in izvir oziroma nekakšen generator komike pojavlja v Zupančičevi dramatik na ravni karikiranja dramskih oseb, erotičnih namigov, jezikovnih dvoumnosti ter (grobih) šal, ki jih izrekajo nekatere dramske osebe. Njegove komedije tematizirajo tudi sprevrženo spolnost, nove spolne prakse in zdolgočasene medosebne odnose.

Tudi Poniž (1997: 27) piše, da se z erotičnimi in seksualnimi problemi komedija pogosto ukvarja. Dodaja, da ni nujno, da so v fabuli izpostavljeni ali da so edini predmet prikazovanja. Meni, da se najpogosteje pojavljajo v prikriti, včasih krypto govorici na način namigov, nedorečenosti, asociativnih paralelizmov ter poant v bolj ali manj grobih šalah in burkah. O erotičnem, seksualnem in komičnem Poniž (1997: 29) pravi, da je od renesanse dalje v čisto posebnem razmerju, komedijo pa erotika kodira na različne načine.

Natančno branje Zupančičevih komedij in analiza komike sta me pripeljala do ugotovitve, da je erotika nedvomno pomembno gonilo ali generator, ki ustvarja komične učinke. Zaradi tega sem sklenila, da se natančneje lotim teoretične obravnave erotike v slovenski komediji. To področje najtemeljiteje obravnava magistrsko delo Urše Vogrinč z naslovom *Erotika v slovenski komediji*. V poglavju z naslovom Erotika Vogrinčeva postavlja vprašanje, kot kaj (tema, motiv, ideja, problem) se erotika sploh pojavlja v literarnem delu (2003: 56). Strinjam se z njenim mnenjem, da pojava erotike ni mogoče zamejiti v okvir ene same definicije. O erotiki nadalje piše: » ... lahko ugotovimo, da je bolj ali manj očitno vtkana v samo besedilo, predvsem pa je pogosto tudi gonilo dejanja, oziroma vzvod, ki dejanje sploh spodbudi.« (2003: 56). Uvodna teza Vogrinčeve (2003: 4), da igra erotika v slovenski komediji manj odločilno vlogo glede na teoretične predpostavke in da je delež erotike v slovenski komediji zmanjšan, pa prav gotovo ne drži pri Zupančičevi komediji. Erotika kot generator komičnega se bolj ali manj izrazito pojavlja prav v vseh Zupančičevih komedijah, ki sem jih vzela pod drobnogled. Res pa je, da se v nobeni ne pojavlja kot edina sli središčna tema.

Natančnejša obravnava komike, ki jo ustvarja erotika, bo podrobneje analizirana v nadaljevanju. V tem razdelku bom zgolj nakazala, na kakšne načine se erotika pojavlja v Zupančičevih komedijah in ustvarja komične učinke. Kot tema se v Zupančevih komedijah pojavljajo izpraznjeni medčloveški odnosi; predstavljajo jih zdolgočaseni zakonci s komičnimi dialogi in konflikti med dramskimi osebami. Zdolgočasene zakonce predstavljajo: Adam in Zinka v *Golem pianistu*, Edi in Jolanda v *Golem pianistu*, Mocart in Karmen ter Tibor in Vesna v *Reklamah, seksu in požrtiji*. Posledica zdolgočasenosti odnosa so zakonolomi (Davorin in Klara v *Bolje tič v roki kot ta strehi* varata svoja partnerja) ter sprevržena, sadomazohistična spolnost, prikazana v odnosu med dvema paroma zakoncev v *Reklamah, seksu in požrtiji*. Tragičen motiv incesta, prikazan na komičen način v Minkinih replikah, se pojavi v *Golem pianistu*; priča o erotičnem razmerju med svojim možem in hčerko. V komediji *Bolje tič v roki kot na strehi* se pojavi univerzalna komična situacija, ko ljubimca med poljubom zalotita znanca, kasneje sta opažena še v stanovanju. Motiv ljubezenskega trikotnika, zaradi katerega se osebe vpletejo v konflikte, se pojavi v *Padcu Evrope*. Motiv transvestizma je v *Razredu*, ko se Moški preobleče v žensko. Nekatere osebe pa so karikirane prav zaradi svoje seksualnosti: Klare, ki jo v *Bolje tič v roki kot na strehi* neprestano vznemirjajo intelektualizmi; lik šovinističnega Shultza v *Razredu*; zapeljivke Šarlote v *Padcu Evrope*. Komično učinkujejo tudi mnoge (grobe) šale, jezikovne dvoumnosti, ki namigujejo na erotiko, nedokončane misli ter seksualni namigi v dialogih dramskih oseb.

5.3 Komedija v sistemu literarne genologije

Opazila sem, da se v razpravah, ki teoretično obravnavajo dramska besedila, pogosto pojavljajo terminološke zadrege in nejasnosti, saj nekateri avtorji komedijo označujejo kot zvrst, drugi kot žanr. Zaradi sodobnega pojava mešanih žanrov, ki je v sodobni dramatikii pogost ter značilen tudi za Matjaža Zupančiča, postanejo terminološke zadrege še zapletenejše. Nekateri avtorji, denimo Alenka Zupančič in Urša Vogrinc, komedijo v definicijah dosledno označujejo kot žanr, Janko Kos in Denis Poniž pa jo označujeta kot zvrst. Večkrat se mi je porodilo vprašanje, ali so kategorije črne komedije, absurdne komedije in groteske podrejene ali enakovredne kategoriji

komedije. Pri Zupančiču se v nekaterih dramskih delih pojavljajo tako absurdne, groteskne kot tragikomične (prvine črne komedije), zato se mi je zdelo smotrno, da se v pričujoči diplomski nalogi nekoliko posvetim zvrstni problematiki, čeprav nekateri avtorji v sodobnem času postavljajo genološka vprašanja na obrobje in poudarjajo pomembnost individualnih avtorskih poetik. Te oznake sem skušala v svoji diplomski nalogi poenotiti in pojasniti. Kot nekakšen združevalni, splošni pojem za literarna dela, ki sem ga uporabila v diplomski nalogi brez poudarka resnega, komičnega ali tragičnega značaja, sem uporabila običajno oznako »drama« ali »dramsko besedilo«.

Matjaž Zupančič je nekatera svoja dramska dela z zvrstnimi oznakami v podnaslovih označil sam in s tem nakazal, skozi kakšno optiko naj beremo njegove drame. Drame *Vladimir*, *Hodnik*, *Igra s pari* je označil kot drame; torej kot resna dramska dela.¹⁵ Dramo *Ubijalci muh* je podnaslovil s fantastično igro. Nekatera dramska dela je označil kot komedije, in sicer *Bolje tič v roki kot tat na strehi* kot absurdno komedijo, drami *Goli pianist ali mala nočna muzika* in *Reklame, seks in požrtijo* kot črno komedijo. Takšne oznake so bralcu nedvomno v pomoč, vendar je potrebno določene pojme podrobneje pojasniti, saj se prepletajo v celotnem opusu. Drama absurda se namreč kot osnovna podmena pojavlja v celotnem Zupančičevem dramskem opusu, tragikomični (te povezujem s pojmom črne komedije) in groteskni elementi so prav tako prisotni tudi v drugih dramah. Novejše drame, kot so *Razred*; *Reklame, seks in požrtija*; *Shocking Shopping* in *Padec Evrope* nedvomno sodijo med črne komedije, na nekaterih mestih so prisotne tudi prvine dramatike absurda. V večini njegovih komedij pa so prisotni tudi tragikomični elementi, nekatere njegove komedije pa imajo ne le resen, temveč »grozljivo tragičen« konec s smrtjo (*Shocking Shopping*, *Padec Evrope*), kar je povsem v nasprotju z nekaterimi teorijami, ki komedijo med drugim definirajo s srečnim, pomirljivim koncem. Zupančičeve komedije je kot veliko sodobnih dramskih del nemogoče označiti enoznačno.

Problematiko dramskih zvrsti najizčrpnije obravnava Denis Poniž v svoji monografiji *Uvod v teorijo dramskih zvrsti*. Terminološke težave pri opredeljevanju dramskih zvrsti deli na znotrajjezikovne in medjezikovne. Zaplete se na nižjih nivojih. Višje enote, kot so lirika, epika in dramatika so lahko vrstne, nadzvrstne kategorije, sistemske kategorije

¹⁵ Med resnimi, komičnimi in mešanimi dramskimi zvrstmi ločuje Denis Poniž.

ali nadzvrstni pojmi. Moderne teorije o dramskih besedilih so izpostavile dva vidika dramskega besedila: prvi je njegova notranja zapletenost; drugi, še pomembnejši vidik pa je, da je vsako dramsko besedilo predloga za potencialne uprizoritve. Pojavile so se tudi moderne teorije, ki moderne dramske zvrsti razumejo kot hibridne zvrsti, ki jih ni mogoče določiti enoznačno, kot je bilo mogoče v preteklih dobah (2008: 158).

Zvrstni elementi se v dramskem besedilu pojavljajo na dva načina:

- Vidni elementi dramske tekstovne teksture: jezik, zgradba dramskega dela, členitev na prizore in dejanja, povezovanje dejanj glede na dramski prostor in čas.
- Prikriti zvrstni elementi; lotiti se moramo globinske analize dramskega besedila (Poniž 2008: 20).

Poniž meni, da pomenita komedija in tragedija neko osnovno zvrst, »nadzvrst«; sta praobliki, iz katere pozneje izhajajo zvrstne variante resne, komične in mešane dramske zvrsti (2008: 28). Za komedijo omenja še oznako »velika zvrst« in naj bi bila manj podvržena spremembam, kot so jim podvržene male dramske zvrsti (2008: 97). V modernem času, v času postmodernizma se je problem določanja zvrstnosti še zaostрил, saj je prišlo v postmodernistični poetiki do kombiniranja pravil, ki se zdijo konvencionalni poetiki nezdružljive. Pomembne postanejo individualne poetike (2008: 74).

Menim, da so v Zupančičevi dramatik, ki je zvrstno hibridna in se izrazito odmika od tradicionalne drame in s tem strogo določene strukture, nekateri vidni elementi, kot je delitev na prizore in dejanja, pri umeščanju njegovih dramskih del med dramske zvrsti ali žanre manj ključni in jih ne moremo obravnavati kot zvrstnih določil. *Slastni mrlič*, *Igra s pari*, *Razred* in *Padec Evrope* sodijo med enodejanke; *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Goli pianist ali mala nočna muzika* in *Reklame, seks in požrtija* so sestavljene iz dveh dejanj; pri *Hodniku* so deli drame oštevilčeni (skupaj jih je deset). Takšna formalna določila določitvi zvrstnosti seveda ne zadostujejo. Menim, da se moramo pri Zupančiču in nasploh v večini sodobnih dramskih del za določitev zvrstnosti lotiti globinske analize del. Kot pomenljivo zvrstno določilo pa je v Zupančičevih delih nedvomno jezik. Zagotovo pa so v pričujoči diplomski nalogi analizirane Zupančičeve

komedije zvrstno mešana dramska besedila, v katerih se prepletajo tako resne kot komične prvine. V nekaterih so resni elementi manj izraziti in lahko dramsko delo že po prvem branju nedvomno uvrstimo med komedije. Takšno je, denimo, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*. V drugih so resni elementi zelo pogosti, dialog je na nekaterih mestih resen, na drugih izrazito komičen; takšno je dramsko besedilo *Slastni mrlič*. Slednje dramsko besedilo je zahtevalo več premisleka o osnovni uvrstitvi med resna ali komična dramska besedila.¹⁶

Pri določanju zvrstnosti obravnavanih Zupančičevih komedij sem se oprla na razdelitev Denisa Poniža (2008: 148): splošni zvrstni sistem je oblikovan tako, da temelji na »vrsti literarnih besedil«, ki jih imenujemo dramatika. To je osnovna kategorija, ki se deli na resne zvrsti, ki jih predstavljata nadzvrstna pojma »tragedija« in »drama«, ter na komične zvrsti, ki jih predstavlja nadzvrstni pojem »komedije«.

V pričujoči diplomski nalogi torej izhajam iz pojma dramatike kot kategorije, nadrejene nadzvrstnemu pojmu komedije. Nadzvrstnemu pojmu komedije pa so podrejene komične zvrsti, med katere sodita tudi absurdna in črna komedija. Poleg splošnih zvrstnih prvin komedije v njima prevladujejo posebne. Kot že omenjeno, sem pojem drama ali dramsko besedilo v pričujoči diplomski nalogi mestoma uporabljala združevalno, kadar nisem podarjala niti resnega, tragikomičnega ali komičnega značaja literarnega dela ali pripadnosti dramatiki absurda; v teoriji, iz katere izhajam, pa gre seveda za kategorijo, enakovredno komediji. V mnogih člankih sem opazila oznako »zvrst« tudi v primerih, ko avtorji pišejo o komediji; takšne oznake seveda ne izražajo hierarhične razlike v genološkem sistemu. Nekateri avtorji pišejo o »žanru« komedije, iz česar sklepam o zvrsti in žanru kot sinonimnima pojmom. Poniž pojasni zadrego v rabi žanra ali zvrsti: »Če francoska literarna veda najraje uporablja pojem žanr in ta uporaba izhaja iz prakse ruskih formalistov, potem je delitev na literarno vrsto/zvrst značilna za nemško literarnovedno prakso /.../« (2008: 129). Kljub temu sem zaradi nedorečenosti in splošne nesistematičnosti sklenila, da obravnavam kategorije komedije, črne komedije in absurde komedije tako, kot jih obravnava večina člankov, iz katerih sem izhajala: vse označujem kot dramske zvrsti. V primerih, kjer sem

¹⁶ Več o uvrstitvi med komedije v poglavju 8 Zupančičeve komedije.

povzemala teorije komedije, pa sem uporabila oznake, kot jih izvirno uporabljajo avtorji.

5.4 Absurdna komedija

Drama absurda je osnovna podmena, iz katere izhaja Zupančič v svoji dramskih delih, zato se na različnih ravneh pojavlja v analiziranih dramskih besedilih: odraža se v tipiziranih dramskih osebah, marionetnih likih, ciklični strukturi zgodbe, pogostega izpraznjenega, mimobežnega dialoga oziroma nekomunikacije med dramskimi osebami ter mnogih do absurda stopnjevanih dramskih situacij. Zaradi dramatike absurda kot dramske konvencije, iz katere izhaja Zupančič pri svojem pisanju, se mi je zdelo pomembno nekoliko pojasniti tudi dramatiko absurda, čeprav ta tematika ni osrednje obravnavana v pričujoči diplomski nalogi. Pri analizi del sem se osredotočila predvsem na absurdno komiko.

Kot piše Lado Kralj (2005: 127), je Matjaž Zupančič prispeval prenovljeno urbano-shizofreno tipologijo drame absurda, pri čemer se je močno opiral na Harolda Pinterja. Drama absurda je eden izmed tokov modernizma, v sodobnem času enega najpogostejših dramskih smeri. Izhaja iz podmene, da je realnost absurda in nesmiselna (Kralj 2005: 125). Zanja je značilna posebna dramska gradnja: nelogično, nepovezano dogajanje, groteskne dramske osebe in dialog, ki ni več namenjen komunikaciji in čigar posledica je razkroj jezika (Kralj 2005: 126).

Tudi Jure Gantar zapiše nekaj besed o absurdističnem gledališču, natančneje o absurdni komiki. Kot primer le-te navaja nekatere dramske junake, ki se mučijo, pretepajo, posiljujejo druge in pri tem še vedno vzbujajo smeh (1993: 58). Meni, da se celotna alazonična dramaturgija¹⁷ vrti okrog uprizarjanja negativne narave našega smeha. Absurdna besedila nas s tem, ko nam razkrivajo prave korenine našega smeha, prisilijo, da na novo ovrednotimo svoj smisel za humor. Vedno znova izpričujejo, da v pravih okoliščinah ni nič varno pred smehom (1993: 58).

¹⁷ Več o njej bomo izvedeli v poglavju 7 Izviri komičnosti v dramskih besedilih.

V izbranih dramskih delih, ki sem jih uvrstila med komedije, sem najizrazitejše prvine drame absurda opazila v delih *Goli pianist ali Mala nočna muzika*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi* in *Razred*. Srhljive absurdno-komične situacije, v katere je običajno vržen eden izmed dramskih likov, pa so prisotne tudi v *Shocking Shopping* in *Padcu Evrope*.

5.5 Črna komedija

Črna komedija sodi med mešane žanre, značilne za sodobni čas. Poniž (1995: 168) razlaga, da porast mešanih žanrov vpliva na prepričanje, da je šele tragikomično resnična podoba dramskih situacij, ki nikdar niso samo tragične (resne) ali samo komične (šaljive), temveč je v sleherni dramski situaciji vedno vsebovano tako »tragično« kot »komično«. Ta premik naj bi bil povezan s premikom zavesti od idejnih, metafizičnih in vrednostnih problemov k problemom jaza, sočloveka in okolja.

Poniž (1995: 182) po Styanovi monografiji *The Dark Comedy* povzame pojme o moderni tragikomediji. Pojem tragične inverzije pojasnjuje kot obrat v moderni dramatik, katerega razsežnost se kaže gledalcu kot »izguba občutka za tragičnost v modernem svetu«. Ta občutek je nadomestila tragikomična ironija, ki na odru prikaže komično-patetičnega junaka, za katerega so značilna ambivalentna, odtujena in absurda dejanja. Tragičnost, spremenjena v komični patos, se kaže kot nekaj vmesnega med pravo komedijo in tragedijo.

Pavis (1997: 103) v *Gledališkem slovarju* črno komedijo označuje kot zvrst, ki je blizu tragikomičnemu. Dodaja, da je vizija v črni komediji pesimistična in razočarana, pri čemer se ne zateka niti v tragični razplet. Vrednote so zanikane in igra se koča srečno le zaradi ironičnega preobrata. Dodaja, da je značilnost teh zvrsti je tudi ta, da najbolj nagovarjajo bralčev/gledalčev intelekt (Stayn, 1968; v Gaši in Poniž, 2010).

Styan, kot že omenjeno, vpelje pojem komično patetičnega junaka v črni komediji. Razlaga (1968: 275), da je moderno gibanje priznalo vsakdanjost ali trivialnost v človeškem obnašanju in iz tega naredilo dramo. Moderni junak črne komedije je, denimo, lik, ki pove veliki govor, toda vmes se mora še odkašljati, popraskati po nosu.

Avtor črne komedije se še posebej potrudi uporabiti dolgočasne elemente človeške osebnosti z namenom, da razširi vsebino drame: neumnost, dolgočasnost, nepremišljenost, dvom, razočaranje, spremenljivost, nenaklonjenost, omahljivost, šušmarjenje, povprečnost – to so vse lastnosti, ki se nam zdijo ničvredne v nas samih. Vse vrline in hibe imajo skupne lastnosti: pogum je lahko naključen, ponos je lahko ponižujoč, ljubezen je lahko živalska, maščevanje je lahko zlobno, strahopetnost je lahko razumljiva, pohlep je lahko žalosten, sebičnost in domišljavost pa sta lahko zabavni. Dramatik črne komedije predlaga, da v moralnih ali estetskih napakah, vidimo podrobnosti in tiste malenkosti življenja, ki krasijo človeški um v javnosti in zasebnosti, kot nepomembne.

Strinjam se z Denisom Ponižem glede doživljanja tragikomičnega pri opazovanju uprizoritve: nekatere tragikomične situacije, ki jih gledamo uprizorjene na odru, lahko povsem drugače in intenzivneje vplivajo ter drugače recepcijsko učinkujejo na nas kot takrat, ko jih doživljamo »zgolj« z vidika bralca. Menim, da lahko zgolj z vidika dejanske odrske realizacije govorimo o polnokrvni komični katarzi, o kateri piše Denis Poniž v delu *Komedija in mešane dramske zvrsti*.

V zvrst črne komedije sodi kar pet izmed šestih komedij. Poleg *Golega pianista ali Male nočne muzike* ter *Reklam, seksa in požrtije*, ki ju je avtor kot črni komediji označil sam, v to zvrst sodijo še *Razred*, *Shocking Shopping* in *Padec Evrope*.

6 Izviri komičnosti v dramskih besedilih

Z odgovorom na vprašanje, kaj lahko v dramskem besedilu opredelimo kot izvir komičnosti, izvir smeha oziroma komično prvino, sem si pomagala z raziskavo Henrija Bergsona, Jureta Gantarja in Alenke Zupančič. Za razumevanje bom v zgoščeni obliki povzela Bergsonovo teorijo in izsledke Gantarjeve raziskave – strategije, ki jih dramaturgija uporablja za vzbujanje namernega smeha za razliko od nenamernega, ki se pojavlja v vsakdanjem življenju. Opozorila bom tudi na novejšo teorijo Alenke Zupančič, ki komedijo obravnava s filozofskim in psihoanalitskim pristopom.

6.1 Komični postopki po Bergsonu

V poglavju o opredelitvi komičnega in komedije smo pojasnili Bergsonovo formulo komičnega, v tem poglavju pa bomo pojasnili komične postopke, kot jih je definirjal v *Eseju o smehu*. Bergson loči situacijsko, besedno in značajsko komiko ter pojasnjuje njihove oblike.

6.1.1 Situacijska komika

V okviru situacijske komike pojasni postopek izostrene vzmeti – možiclja na vzmeti. Kot primer navaja ponavljanje kake besede; to ni smešno samo po sebi, temveč je smešno zato, ker simbolizira posebno igro moralnih prvin, ki je sama simbol povsem materialne igre. Pri smešnem ponavljanju besed sta udeležena dva člana: zgoščeno čustvo, ki se razteza kakor vzmet in ideja, ki čustvo vnovič stisne (Bergson 1977: 50). Drug postopek Bergson poimenuje snežena kepa. Primer tovrstne komične situacije: gost, ki naglo plane v sprejemnico, se zaleti v gospo, ta razlije svojo skodelico na gospoda, ta omahne na okensko polico itd. (1977: 54–55).

Komični postopki so ponavljanje, inverzija in interferenca serij. Inverzija je podobna ponavljanju, le da se položaj preobrne in vloge zamenjajo. Vedno gre za zamenjavo

vlog in za položaj, ki se obrne proti tistemu, ki ga je ustvaril (1977: 61–62). Interferenca vrst je pogosta oblika; primer tega postopka je zamenjava oseb (1977: 62).

6.1.2 Besedna komika

Pri besedni komiki je potrebno razločevati komičnost, ki jo jezik izraža, od tiste, ki jo jezik ustvarja. Stavek in beseda imata v slednji samostojno komično moč (1977: 66). Primer besedne komike je človek, ki govori pod vplivom togosti ter reče nekaj, česar ni hotel reči (1977: 70). Pri besedni komiki komičen učinek dosežemo, kadar se delamo, da smo kak izraz razumeli v neposrednem pomenu, čeprav je bil uporabljen v prenesenem. Takoj ko se naša pozornost usmeri na materialnost kake prispodobе, postane izražena ideja komična. Tudi znotraj besedne komike so postopki, kot so ponavljanje, inverzija, interferenca vrst. Pogoste so besedne igre, ki se prištevajo k interferencam serij (1977: 72). Klasična komedija kot najljubši postopek uporablja ponavljanje (1977: 76). Komičen učinek v okviru besedne komike dosežemo tudi, če prestavimo naravni izraz kake vrste v drugačen ton. Temu pravimo transpozicija, ki pomeni predstavitev iz višjega v nižji ton ali obratno (1977: 77). Oblika tega je tudi pretiravanje (1977: 78). Transponiranje obstaja tudi na področju poklica, ko poslovni jezik uporabimo za razmerja v družbenem življenju (1977: 79).

6.1.3 Značajska komika

Naravo značajske komike pojasni s tem, da je v svojem bistvu smešno samo tisto, kar je storjeno avtomatično. Tako pri slabosti kot vrlini je komično tisto, s čimer se oseba nevede izdaja; nehotena gesta, nezavedna beseda. Komična je, denimo, vsaka raztresenost (1977: 90). Bergson zapiše še, da je razlika v karakterizaciji oseb v komedijah in tragedijah v tem, da komedija predstavlja tipe z nekimi splošnimi potezami, tragedija pa enkratne osebnosti (1977: 100). V zvezi z značajsko komiko vpelje še pojem poklicne komike, ki je povezana s poklicno domišljavostjo, ter poklicno zakrknjenost.

6.2 Dramaturške smejalne strategije po Gantarju

Jure Gantar se je v svoji študiji *Dramaturgija in smeh*¹⁸ ukvarjal predvsem s tem, kako na smeh v gledališču vpliva dramsko besedilo. Za cilj raziskave jemlje dramaturške postopke za proizvodnjo smeha ali, z drugimi besedami, tekstualne strategije, katerih namen je vzbujanje določenega gledališkega odziva. V svoji raziskavi se je omejil na dramska besedila, hkrati pa poudaril, da v gledališču najdemo smejalne tehnike, ki so popolnoma neodvisne od besednega zapisa. Dramska besedila pa, po njegovih besedah (1993: 23), zaradi raziskovalnih namenov odlikuje zanesljivost. Poudarja tudi, da dramaturški prijemi za vzbujanje smeha niso literarna sredstva in da dramskih besedil ne moremo obravnavati kot književnih del.

Jure Gantar smejalne strategije deli na alazonične in ironične. Nadalje deli alazonične strategije na količinske, kakovostne, odnosne in načinovne tehnike. Ironične strategije pa naprej deli na diahrone in sinhrono nastave. Tovrstne strategije bom natančneje predstavila v nadaljevanju.

Gledališče je najverjetneje najbolj natančno domišljen umetni mehanizem za zviševanje smejalne gostote. Zavestno povzema različne tehnike za vzbujanje smeha iz vsakdanjega življenja in jih prilagaja svojim potrebam (Gantar 1993: 13). Gledališka predstava s selekcijanjem ali kombiniranjem smejalnih točk in njihovim umeščanjem v višje enote, kakršnih izven gledališča ni mogoče najti, presega obstoječe smejalne mehanizme (Jakobson, 1981; v: Gantar 1993: 14). Ugodje je v gledališču neizogibna sestavina smeha (Gantar 1993: 15).

Pred klasifikacijo in opredelitvijo smejalnih strategij je potrebno zaradi razumevanja njihovih definicij opredeliti kriptični šum, kot je to oviro v gledališki komunikaciji poimenoval Jure Gantar. Kriptični šum se vmešuje v visoko kvalitetno komunikacijo in deluje kot skrajni omejevalec učinkovitega prenosa sporočil (Gantar 1993: 22). V gledaliških predstavah ga lahko povzročajo tako gledališčniki kot samo dramsko besedilo. Prenos lahko ovira na vseh nivojih komunikacije ter vpliva na oba kanala (akustičnega ter vizualnega), ki sta sposobna posredovati gledališka sporočila.

¹⁸ Gre za prevod in priredbo njegove doktorske disertacije.

6.2.1 Alazonične strategije

Jure Gantar alazonične strategije za vzbujanje smeha opredeljuje kot vse tiste dramaturške tehnike, ki načrtno motijo prenos informacij v predstavljeni resničnosti. S tem ko dramska besedila vpisujejo kriptični šum, upočasnjujejo dekodiranje gledaliških sporočil in tako začasno preprečujejo gledalčevo razumevanje njihovih pomenov. A ker hkrati ne povzročajo nobene škode, je občinstvo s pomočjo svojega subjektivnega razsojanja sposobno tak šum odstraniti in pomen popačenih sporočil uspešno razvozlati (Gantar 1993: 32). Tesno so povezane z vrednotenjem ter raznimi vrstami sodb. Glede na vrsto kriptičnega šuma jih delimo na količinske, kakovostne, odnosne in načinovne tehnike (Gantar 1993: 33).

6.2.1.1 Količinske tehnike

Gantar med količinske tehnike za proizvodnjo smeha uvršča vse tiste dramaturške mehanizme, ki kriptični šum ustvarjajo tako, da ali povečujejo ali pa zmanjšujejo količino znakov v sporočilu (1993: 34). Primeri tovrstnega dramaturškega prijema na akustičnem kanalu so: zvočna zmeda, nenadna tišina, gostobesedni opisi, nedokončane misli, premolki, bahanje, hvalisanje.

6.2.1.2 Kakovostne tehnike

Ta skupina alazoničnih strategij vpliva na kakovost gledaliških sporočil. Kriptični šum na tem nivoju ni več odvisen od števila oddanih dražljajev, ampak je posledica »modificiranih vrednosti posameznih znakov« (Saussure, 1983; v: Gantar 1993: 48). Tovrstne smejalne strategije ovirajo razumevanje gledališke komunikacije tako, da nekatere znake spremenijo do tiste stopnje, ko sporočilo kot celota začenja pomeniti nekaj povsem drugega (Gantar 1993: 48). Med tovrstne tehnike uvrščamo: vpitje, jokanje, kričanje, šepet, žaljenje ali zmerjanje, kvante, kletvice, natolcevanja, evfemizmi kot pretirano vljudno izražanje, tehniko besedne igre, nasilje in pantonimične bolečine.

6.2.1.3 Odnosne tehnike

Odnosne tehnike se nanašajo na odnose med znaki v gledaliških sporočilih. Odnosne strategije v teh primerih povzročajo smeh le takrat, ko nepovezani in neurejeni dražljaji kljub temu uspejo prenesti neko informacijo (1993: 63). Zelo pogost primer odnosnih strategij so jezikovni neredi oziroma blebetanje. Primeri odnosnih tehnik zaradi nesmiselne paradigmatične organizacije gledališkega sporazumevanja: primer, ko v en sam stavek dramski junak vključi sestavine več replik; duhovičenje;¹⁹ preganjanje in (odrsko) lovljenje²⁰; nošnja kostumov in neobičajnih neusklajenih oblačil; tehnika vzporejanja neskladnih podob.²¹

6.2.1.4 Načinovne tehnike

So strategije, pri katerih razumevanja ne ovira pogostnost, vrednost ali položaj znakov, ampak njihova posebna raba, zlasti na akustičnem kanalu (Gantar 1993: 77). Nekaj primerov: tehnika sarkazma;²² paradoks (kot besedna tehnika); nerodnosti; nevzgojno obnašanje; pretvarjanje; preoblačenje ali transvestizem.²³

6.2.2 Ironične strategije

Temeljijo na drugačnih načelih kot alazonične strategije (Gantar 1993: 90). Ob tem je treba opozoriti, da ima sintagma »ironična strategija« le malo opraviti s pridevnikom »ironičen« (Gantar 1993: 91). Najbolj izčrpna definicija je najverjetneje Pfisterjeva definicija, po kateri naj bi dramska ironija izvirala iz neskladja med nevednostjo

¹⁹ Zelo priljubljena besedna tehnika (Gantar 1993: 69).

²⁰ Ena najstarejših tehnik za povzročanje smeha. V toku zgodovine kot pomembna sestavina situacijske komedije, dandanes pa so zastarele (Gantar 1993: 73).

²¹ Primer tehnike vzporejanja neskladnih podob: lik, ki ima v eni roki dokument, v drugi pa, denimo, konzervo s sardino; navidez nezdružljiva predmeta.

²² V dramski teoriji je tehnika sarkazma navadno zapostavljena in misleci ga v svojih sistemih razlagajo kot podvrsto ironije (Gantar 1993: 79). Gantar sarkazem opredeljuje kot samostojno prvo dramaturgije smeha in ga strogo razlikuje od ironije in drugih sorodnih prijemov. Osrednja značilnost sarkazma je, da sporočila popači s pomočjo glasovne modulacije (Gantar 1993: 79). Sarkazem se zanaša na intonacijo, glasovno barvanje ter včasih na nenavaden izbor narečja, idiome, žargone, latovščino (Gantar 1993: 80).

²³ Transvestizem je pomembna strategija, ki jo zasledimo v skoraj vseh gledaliških ali paragledaliških medijih: nočnih klubih, kabaretu, filmih, televiziji in klasičnih dramskih besedilih (Gantar 1993: 87).

izmišljenega protagonista in zavestjo občinstva (Pfister, 1988; v: Gantar 1993: 92), ki besedni repliki ali nebesednemu obnašanju odrskega lika doda dodaten sloj pomena na tak način, da temu nasprotuje ali spodkopava pomen, ki ga je nameraval posredovati lik sam (Pfister, 1988; v: Gantar 1993: 92). Dokončna Gantarjeva definicija pa je, da so to dramaturška sredstva in mehanizmi, ki smeh proizvajajo s tem, da kriptični šum namesto v tekst vpisujejo v kontekst gledališke komunikacije (Gantar 1993: 98). Ena temeljnih razlik med alazoničnimi in ironičnimi strategijami je v tem, da gledalci lahko alazonično popačena sporočila dekodirajo s pomočjo subjektivnega védenja. Ironične strategije, kot je, denimo, ponavljanje, pa zahtevajo, da že vnaprej vzpostavimo sfero nadrazumevanja. Če želimo ponavljajoče se sporočilo razumeti kor smešno, moramo razumeti njegov kontekst (Gantar 1993: 106).

Temeljne značilnosti ironičnih strategij so, da za razliko od alazoničnih ne morejo obstajati zunaj umetno vzpostavljene resničnosti (Gantar 1993: 92), vendar je tudi v ironičnih strategijah smeh nazadnje odvisen predvsem od gledalčeve sposobnosti za odkrivanje in odstranjevanje kriptičnega šuma (Gantar 1993: 93). Toda za vzbujanje smeha vselej zahtevajo poznavanje konteksta komunikacijske izmenjave (Gantar 1993: 93).

Gantar razlikuje med dvema nasprotujočima si strukturalnima nastavama: diahrone ter sinhrone nastave (Gantar 1993: 101).

6.2.2.1 Diahrone nastave

Diahrone nastave lahko opredelimo²⁴ kot vse tiste horizontalne dramaturške konstelacije, ki gledališko dejanje urejajo tako, da se nekatera sporočila v primerjavi s prej vzpostavljenim kontekstom zdijo količinsko, kakovostno, odnosno in načinovno popačena. S tem, da oblikujejo navezo vzajemno odvisnih sfer nadrazumevanja, diahrone nastave občinstvu zagotavljajo višjo zavest²⁵ in na ta način ustvarjajo okoliščine, primerne za povzročanje smeha. Kriptični šum se v takšnih ironičnih strategijah pojavi, kadarkoli informacije iz primarnih vplivajo na interpretacijo

²⁴ Na podlagi recepcijske estetike – horizonta pričakovanja.

²⁵ Pfister, 1988; v: Gantar 1993: 103.

sekundarnih sporočil in spričo tega preproste pomene nadomeščajo z dvoumnostmi, protislovji, neskladji in drugimi vrstami semantičnih pomanjkljivosti (Gantar 1993: 103). Izjemno priljubljena strategija je tehnika laganja (Gantar 1993: 111). Tovrstna strategija je tudi komična strategija ponavljanja,²⁶ na primer v Molierovem *Tartuffu* Orgonova ponavljajoča replika: »Kaj pa Tartuffe?« in »Ubošček!« Ena zelo široko ironičnih sporočil je oponašanje. Še večji vtis pa pustijo tako imenovani hkratni ter zaporedni dvojniki (Gantar 1993: 112).

Skupina ironičnih strategij na nivoju odnosnih tehnik se v diahronih nastavah pogosto pojavlja v obliki dramaturškega prijema, ki ga Bergson imenuje »interferenca serij«. Dramsko dejanje je v tem primeru zastavljeno tako, da se zaporedna sporočila ne dopolnjujejo, temveč si med seboj nasprotujejo, ker se prekinjajo (Gantar 1993: 112). Primer: razdrobljeni, razrahljani dialogi več nasprotujočih si serij sporočil, ko dramski lik komunicira z obema ostalima osebama na odru (Gantar 1993: 112). Načinovna tehnika, sorodna alazoničnemu sarkazmu, je posmehovanje (Gantar 1993: 116). Še en primer ironične strategije je tehnika rabe indirektnega kanala (Rozik, 1986; v: Gantar 1993: 117) ali po Freudu strategija posrednega izražanja. Primer te je jezik kretenj²⁷ (Gantar 1993: 117). Ironična strategija na nivoju načinovnih tehnik je pretvarjanje. Ko se junak pretvarja, da je nekdo drug, se pogosto spremeni njegov celoten besednjak, od zvočnih in besednih do gibalnih in kostumskih znakov (Gantar 1993: 117).

6.2.2.2 Sinhrona nastave

Za razliko od diahronih nastav, ki se večinoma pojavljajo v glavnem dramskem besedilu, se sinhrona pojavljajo v stranskem tekstu (Ingarden, 1973; v: Gantar 1993: 120). V prvi vrsti so odvisne od dramatikovih didaskalij ali urednikovih komentarjev (Gantar 1993: 120).

Ena izmed sinhronih nastav na količinskem nivoju je posnemanje (Gantar 1993: 122). Najbolj pogosta količinska tehnika v sinhronem okolju je paralelizem. V tej strategiji je

²⁶ Komična strategija po Bergsonu.

²⁷ Jezik kretenj ni natančno opredeljen kot recimo besedni jezik, zato lahko gledalci govorico dešifrirajo le, če so natančno sledili toku dogodkov (Gantar 1993: 117).

kriptični šum posledica sočasne navzočnosti dveh sporočil, ki pa se ne dopolnjujeta, ampak dvakrat posredujeta isto informacijo (Gantar 1993: 123). Paralelizem kot primer količinskega popačenja pa je lahko posledica posebne organizacije scenografskih elementov. Primer: krčma z dvoje vrat v ozadju in dvoje ob straneh; sočasni nastopi in odhodi dramskih junakov (Gantar 1993: 123–124). Sinhrona nastave se pravzaprav zelo pogosto zanašajo na domiselno ureditev odra (Gantar 1993: 124). Primeri sinhronih nastav na nivoju odnosnih tehnik: strategije hkratnih dvojnikov in zaporednih dvojnikov (Gantar 1993: 130). Primera načinovnih tehnik pa sta kratkovidnost in nenavaden način petja.

6.3 Komedijska po teoriji Alenke Zupančič

Ob Bergsonovi teoriji in Gantarjevi raziskavi dramaturških smejalnih strategij bom opozorila na novejšo teorijo o komediji, postavljeno v kontekst filozofije in psihoanalize. Zupančičeva se med drugim s kritično distanco dotakne Bergsonove teorije o komediji, ki jo pričujoče diplomsko delo prav tako zgoščeno obravnava. Opozori na pogosto, a nenatančno definicijo komedije ter poda natančnejšo definicijo, ki jo označi z besedami »formula« ali »aksiom komedije«. Pojasni razliko med pravimi in nepravimi (ali subverzivnimi in konservativnimi) komedijami. V kontekst filozofije in psihoanalize postavi že iz starejših teorij znane, klasične komične postopke, kot je ponavljanje, ter psihološke tipe, s katerimi upravljajo njihove lastne strasti. Vpelje pojem nedojemljivega, neopisljivega komičnega objekta ter posebne časovnosti komedije, ki je komična sekvenca. Te pojme bom v nadaljevanju natančneje predstavila.

6.3.1 Prave in neprave komedije

Ločnico med pravimi in nepravimi komedijami Zupančičeva (2004: 42–43) zariše s pomočjo komičnega lika nadutega barona, ki vedno znova pada v lužo. Njegova neomajna človeška pomanjkljivost, tisto najbolj človeško, konkretno in realistično, je prav na strani baronove neomajne zaverovanosti vase in v svojo pomembnost. Ta

zaverovanost je tista, ki ga dela za človeka, ne padanje iz luže v lužo. Luža po utemeljitvi Zupančičeve ni kraj konkretne realnosti, temveč le eden izmed rekvizitov, s pomočjo katerih se kristalizira človeškost. Po teoriji Zupančičeve (2004: 43) so neprave oziroma konservativne komedije tiste, kjer abstraktno obče in konkretno (sem so umeščene človeške slabosti) ne zamenjata svojih mest. Konkretno ostane zunaj občemu, hkrati pa nas poziva, da ga dobrohotno sprejmemo kot neobhodnega spremljevalca občosti, kot njegovo nujno fizično oporo. Paradigma nepravih komedij je takšna: aristokrat, kralj ali kakšna druga pomembna osebnost, je hkrati tudi človek. Konkretno in obče soobstajata, pri čemer je konkretno podlaga občosti. Konservativnost teh paradigem se kaže tudi v tem (2004: 44), da publiki preko človeka ponudi identifikacijo z »aristokratom« kot idealom jaza. Identificiramo se s slabostmi junakov, njihova višja poklicanost pa ostaja predmet spoštovanja, ne komičnega posmeha. Za razliko od nepravih pa nas prave komedije (2004: 44) ne skušajo zapeljati v varljivo domačnost, da je aristokrat po drugi strani hkrati tudi človek. Formula prave komedije je takšna (2004: 45): aristokrat, ki verjame, da je res neposredno aristokrat, je prav po tem običajni človek. Prava komedija občost aristokratstva privede to tega, da sama proizvede svojo človeškost.

Pri komičnih likih so prav pomanjkljivosti, ekscesi, bizarnosti, tako imenovane človeške slabosti, tiste, po katerih niso zgolj ljudje (2004: 67). Zupančičeva ob tem dodaja, da je sicer res, da komedija zbuja nek dobrovoljni odnos do teh slabosti, a s pomembnim pomenskim dodatkom, da ravno po teh slabostih niso zgolj ljudje. Pravi materialistični aksiom se glasi takole (2004: 68): »človek ni (zgolj) človek«.

6.3.2 Komični objekt

Temeljni status komičnega objekta Zupančičeva opredeli z naslednjimi besedami (2004: 82): »predstavlja, uteleša točko kontinuirane diskontinuitete«. Zupančičeva je pojem komičnega objekta zarisala s pomočjo komičnih postopkov, ki bodo v nadaljevanju razloženi.

Zupančičeva (2004: 86) v kontekstu psiholoških tipov (»jaz« in »ono«) razlaga, da je običajna strategija v komediji, da dvojnost oziroma alternacijo jaza in onega postavijo v

isti plan oziroma prevedejo v neko konstantno napetost med njima. Komedija tako uprizarja razkorak med »jazom« in »onim, kar je hkrati njuna trajna vez, ne da bi dogajanje razpadlo v njuno enostavno serijo alternacij. Primer te strategije so psihološki tipi komičnih likov, ki jih prežema kakšna strast ali strastna navezanost. Ta strast je lahko v nekem zunanjem objektu ali ritualu, ki jih vleče za nos in vpleta v različne situacije, a hkrati osrečuje. Nimamo toliko opraviti z notranjim bojem protagonista kot s tem, da ga »ono« dobesedno vleče za sabo in z njim opleta. V kontekstu sodobne komedije Zupančičeva (2004: 86) poda primer sodobnega obsesionalnega nevrotika oziroma nevrotikov nasploh, obsedenih z mislijo in ritualom in zato nezmožnih »normalnega« življenja. Nadalje Zupančičeva (2004: 87) opozarja, da psihologija komedije nikoli ni bila globinska, pravzaprav ravno nasprotno, saj je vedno igrala na radikalno depsihologizacijo psihologije.

Zupančičeva (2004: 91–92) v kontekst psihoanalize postavi komični postopek ponavljanja in pojasni njegov učinek smešnega: stvar, ki se ponavlja in jo zato pričakujemo, nas hkrati vselej, ko se ponovi, preseneti. Gre za nekakšno kombinacijo pričakovanja in presenečenja. Tisto, kar se ponavlja, postane z vsako ponovitvijo še bolj smešno. Dodana ni nobena informacija, pa kljub temu ponavljanje proizvaja novost in presenečenje. S primerom ponavljanja Zupančičeva (2004: 97) zariše pojem diskontinuitete: ponavljanje istega v kontinuiteti (komičnega lika) deluje kot prelom kontinuitete na ravni neposrednega dogajanja, kot »zataknenost« lika, ki je hkrati njegov trenutek užitka in sreče.

Zupančičeva (2004: 95) nadaljuje z opredelitvijo komičnega objekta, ki je neizvedljiv na opis dogajanja ali določene situacije. Zaradi tega opisi komičnega dogajanja in naštevanje tehničnih sredstev komičnega nikdar ne privedejo na zadovoljive definicije komičnega objekta in do njegovega neposrednega poimenovanja. V nadaljevanju (2004: 96) predlaga naslednjo postavko komičnega objekta: v smislu singularnosti je eden in ga ne gre mešati z bogastvom komičnih situacij in komičnega dogajanja.

6.3.3 Problem Bergsonove teorije

Zupančičeva (2004: 147) problem Bergsonove teorije utemelji s tem, da je premalo natančna, preširoka. Dodaja, da Bergson kompleksnost poenostavi s tem, da jo razveže v nek predobstoječi dualizem (primeri tovrstnih dvojic so visoko – nizko, um – materija, človeško – živalsko, človeško – božansko), ki se v komičnem zgolj sreča, spregleda pa možnost, da bi ta dvojnost lahko bila že učinek komičnega, ne pa njegovo izhodišče. Podobno so komično obravnavale še nekatere druge, šibkejše teorije komičnega, ki v njegovo izhodišče postavljajo to dvojnost.

Bolj realna razlaga je sledeča. Komično ne izhaja iz neke dvojnosti, ki jo spretno postavlja v isti plan ter igra na različne kontraste in peripetije, temveč je komika nenehno generiranje, proizvajanje same te dvojnosti in šele nato igranje z njo (2004: 147–148). Primer komike posnemanja oziroma oponašanja; geste, način govorjenja neke osebe, ki se nam same po sebi ne zdijo smešne, postanejo to v trenutku, ko jih kdo oponaša. Bolj ko so identične gestam njihovega nosilca, bolj so smešne (2004: 149). Nauk komedije in zlasti komike oponašanja je v tem, da smo ravno v tem zunanjem avtomatizmu najbolj mi sami (Zupančič 2004:150).

Komični prizori so pogosto zgrajeni na načelu raztezanja in raztegljivosti ter preizkušanja njegove meje. Ta postopek Bergson imenuje model »možiclja na vzmeti«.

6.3.4 Logika komedije ali komične sekvence

Kot eno izmed največjih zablod o komediji Zupančičeva (2004: 164) ovrednoti misel, da je komedija žanr, kjer se vse izide. Nasprotno, saj tudi komedija gradi z neujemanji, diskrepancami, zgrešenimi srečanji. Razlika pa je v tem, da komedija tega neujemanja ne izpostavlja preko izčiščevanja področja čiste razlike ali manka, temveč prek ireduktibilnega in nepričakovanega presežka. Paradoks komičnih likov ni v tem, da jim njihova dejanja spodletijo, temveč da v svoji spodletelosti še preveč uspejo.

Zupančičeva (2004: 168) takole pojasni vznik komedije ali komične sekvence: začne se z neko nepričakovano, presežno realizacijo. Najosnovnejšo obliko vznika lahko

razberemo že v fenomenu vica: ves vic vicev je tam, da najdemo neko zadovoljitev tam, kjer jo najmanj pričakujemo. Pripovedni del vica nima le te naloge, da pripravi teren za končno ost, temveč da usmeri našo pozornost drugam, kot pa bo nastopila poanta vica. Kot primer Zupančičeva navaja učinek vica²⁸ (2004: 168–169), ki našo pozornost usmeri na drugačen smisel. Pripovedni del vica našo pozornost spelje stran iz dejanske smeri, iz katere pride udarec in s tem ustvari učinek presenečenja. Vznik novega, nepričakovanega smisla se imenuje točka prešitja.²⁹ Iz istih elementov dobimo drugo zgodbo. Toda razlika med vicem in komično sekvenco (2004: 172) ni v tem, kako dolg je vic ali komična sekvenca, temveč v umeščanju specifičnega ugodja ali zadovoljitve. Pri vicu je količina zadovoljstva končna, pri komični sekvenci pa zadovoljitev ne zaključi igre, temveč jo šele začne. Zupančičeva v nadaljevanju opozarja (2004: 184), da zgolj serija zaporednih štosov še ne ustvari komedije. Ne izpolnjuje namreč temeljnega pogoja, da je veznost prekinitve kontinuiteta, katere snov je ravno neka diskontinuiteta. Prave komedije vseskozi gradijo s presežki, ki jih proizvedejo, in zgodbo pletejo prav z njimi. Vselej počnejo dve stvari hkrati: proizvajajo presežke ugodja, a hkrati omogočajo gledalcu, da presežke vpne v zgodbo oziroma nasloni na strukturo zgodbe ali zgradbe komične sekvence. Razliko med vicem in komedije Zupančičeva zariše s primerom komičnih dialogov z lapsusi, v katerih se protagonist trudi govoriti normalno, pa ne more, ker se mu ves čas vpleta neka misel (2004: 185). Tovrstni dialogi se kot resnični komični dialogi kvalificirajo le pod pogojem, ko prepričljivo prikažejo spopad te osebe same s seboj; ni dovolj, da natrosijo vrsto obscenosti. To je tako imenovana komika »jaza«, ki se otepa s svojim »onim«.

²⁸ Mož se utrujen vrne z dela, se zavali na kavč pred televizijo in reče ženi: »Prinesi mi eno pivo, preden se začne.« Žena zavzdihne in mu prinese pivo. Čez petnajst minut ji spet reče: »Prinesi mi še eno pivo, preden se začne.« Žena je videti jezna, vendar mu prinese še eno pivo in ga z ihto položi predenj. Mož hitro spije tudi to pivo in že čez nekaj minut reče ženi: »Hitro, prinesi mi še eno pivo, vsak hip se bo začelo.« Žena je zdaj besna. In zavpije nanj: »A to boš delal cel večer? Pil pivo in sedel pred to bedasto televizijo? Poglej se! Pa saj si en navaden len, pijan, zavaljen težak, poleg tega ...« Moški zavzdihne in reče: Začelo se je ...«

²⁹ Pojem točke prešitja je vpeljal Jacques Lacan.

7 Predstavitev Zupančičevih komedij

Tema in rdeča nit pričujoče diplomske naloge je komično, zato sem v Zupančičevem dramskem opusu izbrala tista dramska dela, ki zvrstno ustrezajo oznaki komedije ali pa so komične prvine prisotne v takšni meri, da jih je mogoče obravnavati kot komična dramska dela in v njih poiskati večstranske »mehanizme«, ki ustvarjajo komične učinke. Pri uvrstitvi med komedije sem upoštevala tudi Zupančičeve zvrstne samooznake v podnaslovih dram ter oznake strokovnjakov.

V začetnem ustvarjanju Matjaža Zupančiča so prevladovali zvrstno resne drame; tej oznaki ustrezajo tako avtorjeve samooznake kot oznake strokovnjakov, pa tudi sama v njih nisem opazila izrazitejših komičnih prvin. Med slednje sem uvrstila drame *Izganjalci hudiča*, *Nemir*, *Vladimir*, *Ubijalci muh*. Tudi nekaterih novejših ni mogoče uvrstiti med komedije: takšni sta drami *Hodnik* in *Igra s pari*. Je pa potrebno opozoriti, da se tudi v teh dramah mestoma pojavljajo komični elementi na ravni humorne konverzacije, dovtipov in komičnih situacij, vendar so ta mesta prerodka, vzvodi komičnega enostranski, elementi resne drame so v njih izrazitejši in me v kontekstu diplomske naloge niso zanimale.

Pri uvrstitvi med resne ali komične drame je največ premisleka zahtevala drama *Slastni mrlič*, saj je nekateri avtorjih v svojih člankih niso označili kot komedije oziroma njenega komičnega značaja niso poudarjali. Nataša Gaši in Denis Poniž sta jo zvrstno sicer označila kot komedijo, saj v njej »komedijski elementi vsekakor prevladujejo v obliki do absurda prignanih situacij med dvema ali več osebami« (2010: 72). Strinjam se z njuno utemeljitvijo, vendar so vzvodi komičnega v tej drami drugačni kot v Zupančičevih komičnih dramskih delih, opisljivi zgolj s humornimi konverzacijami v absurdno-komičnih situacijah med osebami, zato me v kontekstu diplomske naloge ni zanimala.

Kot že omenjeno v poglavju o genologiji, je Zupančič pri nekaterih dramskih delih sam nakazal, »kako« naj beremo njegova dela; drama *Bolje tič v roki kot tat na strehi* je označena kot absurдна komedija, drami *Goli pianist ali mala nočna muzika* ter *Reklame, seks in požrtija* kot črni komediji. Med črne komedije se uvrstila tudi *Razred*,

Shocking Shopping in Padec Evrope; v njih sem opazila izrazito prepletanje komičnih in tragičnih elementov, tragikomičen prikaz situacij in groteskne dramske osebe. V drami *Razred* sem opazila intenzivno gostoto smejalnih točk, zato sem jo uvrstila med komedije in jo analizirala, čeprav v strokovnih člankih nisem zasledila poudarjanja komične oznake. Tudi Zupančič jo je v enem izmed intervjujev opisal z besedami »mestoma komična igra« (Dominkuš, Zupančič 2006/07: 7).

Med komedije sem torej uvrstila drame *Goli pianist ali mala nočna muzika*; *Bolje tič v roki kot tat na strehi*; *Razred*; *Reklame, seks in požrtija*; *Shocking Shopping* ter *Padec Evrope*. V predstavitvi si sledijo po kronološkem redu; tovrstna razvrstitev se je zaradi majhnega števila dramskih del izkazala za najprimernejšo, zaradi prepleta zvrstnih posebnosti v dramah menim, da so druge klasifikacije nerelavantne.

7.1 Goli pianist ali Mala nočna muzika

»Črna komedija« (Zupančič 2004: 5) je izšla leta 2004 v knjižni zbirki *Štiri drame*, v *Gledališkem listu Mestnega gledališča ljubljanskega* pa jo je Zupančič označil še z oznako »groteska« (Zupančič 2000/01: 80). V njej tematizira problem identitete, manipulacije in psihičnega nasilja nad posameznikom: »Soočeni smo z vprašanjem identitete – ali je človek nepopisan list ali zgolj zadnje poglavje izpisanega romana?« (Lampret 2000/01: 5). Z motivom prihoda tujca – umetnika v spopadu z množico se Zupančič navezuje na Cankarjevo dramo *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski* (Pezdirč Bartol 2006: 211), Lampret pa jo kot odziv na to delo ovrednoti kot eno najbolj domiselnih in duhovitih replik (2000/01: 6).

Drama ni strukturirana po pravilih klasične dramaturgije, sestavlja jo »niz paradoksalnih dialogov in situacij« (Zupančič 2000/01: 80). Razdeljena je na dve dejanji; v drugem se zgodba nekoliko ponovi. Dvodelni svet *Golega pianista* Matej Bogataj opiše kot »simetričen in zato skoraj do konca brezizhoden, med prvim in drugim delom je zareza, skozi katero se oba zrcalita, tako da se precej situacij in replik iz prvega dela ponovi kot zrcalni odsev v drugem« (2000/01: 31). Na ravni zgodbe imamo občutek, da se ciklično ponavlja: občutek imamo, da se protagonist, ki se znajde v stanovanju, naleze navad

svojega predhodnika, naredi samomor, postane »tisti prejšnji«, se skrije v omaro in opazuje »novega«. Na cikličnost nakazuje tudi alogika v času – Zinka iz časopisa izve, da je poročena.

Na posebnost glavnega junaka opozarja že pianistovo interpretativno ime: »/.../ Adamovič (Adam = prvi človek) predstavlja 'nove sile', Škodlarič in Vrhovrc stare.« (Gaši, Poniž 2010: 72) Interpretativna in govoreča oziroma zgovorna imena, s katerimi je Zupančič poimenoval nekatere osebe tudi v drugih dramah, so nasploh značilna za komične dramske zvrsti.

Adamovič se vseli v novo stanovanje. Že prvi dan pa začno vsiljivo vdirati v njegovo stanovanje sosedge in ga želijo oblikovati po svoji podobi, čeprav se jim upira. Neprestano ga primerjajo s predhodnikom – Neznancem, ki je gol igral pianino. Škodlarič in nekoliko pasiven Vrhovrc vdirata v njegovo stanovanje, da bi mu popravila instalacije, prineseta mu omaro in pianino prestavita v kot. Kmalu ga začne obiskovati vsiljiva, egocentrična soseda Minka in med njima se vzpostavi nenavadna komunikacija, saj mu obljubi natanko tisto, kar Adamovič zavrne: spekla mu bo štrudelj, čeprav ga ne mara. V njunem mimobežnem dialogu spoznamo Minkino sprevrženo družinsko okolje, v katerem mož zlorablja njuno hčerko. Obišče ga žena Zinka; sprva je stereotipno zoprna, godrnjava žena in Adamovič je takšne sploh ne pozna. Ko se Zinka v trenutku spremeni v nežno, romantično ženo, se njun dialog spremeni, nakazan je njun spolni akt (skrijeta se za pianino). Njuno zasebnost pa zmotijo Adamovičevi domnevni sorodniki Teta, Stric in Sestra. V tem delu drame Adamoviča sploh ne poznajo. Vrneta se še Škodlarič in Vrhovrc. Pridržijo se jim še Zinkina prijateljica Jolanda ter njen gosposki mož Edi, ki se mu vse zdi »preveč ruralno«. V tem trenutku začne Zinka razmišljati po njihovem in pred vsemi zaničuje moža. Adamovič želi oditi skozi vrata, a se ob tem zaleti v Minko s pladnjem peciva.

V drugem delu se med Zinko in Adamovičem znova vnete prepir, ko pa jima Adamovič zaigra Mozartovo skladbo, je vse v najlepšem redu. Toda v njuno stanovanje začnejo spet vdirati drugi in Zinka se znova postavi na njihovo stran. Okoliščine postajajo takšne, kot si želi množica: soba se spremeni v gostilno, ker bo Zinka pripravila pojedino. Med jedjo Adamovič skoči skozi okno, česar pa nihče ne opazi. Po simbolnem samomoru se vrne Adamovič: tokrat utrujen, šepav, a hudoben in grozeč.

Pristane na njihovo željo, da jim zapoje ljudsko pesem s pijansko vsebino. Množica ga sprejme medse in pohvali.

7.2 Bolje tič v roki kot tat na strehi

»Absurdna komedija« (Zupančič 2004: 175) je naslovljena s preoblikovanim slovenskim pregovorom »Bolje vrabec v roki kakor golob na strehi.« Spada med tista dramska dela, v katerih se avtor odmakne od tematike nasilja ter se preusmeri v opisovanje osamljenega posameznika, ki je prestrašen, negotov, ogrožen ter prikazan na absurdno komičen način (Strnad 2007: 481). Lampret pa je to dramo označil s sintagmo »urbana komedija« (2004/05: 16) ter ugotovil, da je zaradi prikaza človeških slabosti (zakonolomcev in vlomilcev) napisana v »ključu najboljših burlesk« (2004/05: 21).

Drama je razdeljena na dve dejanji, dogajanje pa se na koncu ciklično zaokroži na samem začetku dogajanja – dialog med Banovičem in Brkičem je na koncu isti kot na začetku, iz česar lahko sklepamo o cikličnem ponavljanju zgodbe v času. Kar se tiče oblikovanja dramskih oseb, ki so vse prej kot klasični dramski junaki, se strinjam z Juretom Gantarjem, ki pravi, da gre v tej komediji za »pravo postmoderno psihoterapijo« (2004/05: 5). Junaki namreč trpijo za »primerno urbanimi nevrozami in psihozami« (2004/05: 6). Tako v drami spoznamo bolestrnega ljubosumnega Davorina, fetišistko filozofskega diskurza Klaro, histerika Banoviča, narcisa Brkiča, psihotika Kuharja, nekdanjega alkoholika Janeza, vsiljivko Metko in homofoba Sandiča. Dogajanje je postavljeno v urbane ambiente: sprva v gostinski lokal, nato v blokovsko stanovanje. Zupančič je v duhu komedije pomenljivo poimenoval nekatere dramske osebe: zgovorno ime Brkič lahko izhaja iz besede »brki«, kar simbolizira starejšega, izkušenejšega v paru tatov. Pasivni, zakompleksan nekdanji alkoholik Janez nosi ime slehernika.

Brkič in njegov omahljiv nečak Banovič opazujeta blokovsko stanovanje, v katerega nameravata vlomiti. Prav to stanovanje pa je prostor, v katerem nameravata svoj čas preživeti ljubimca Davorin in Klara. Slednja sta zalotena še pred vstopom v stanovanje, saj ju v gostinskem lokalu med poljubom zalotita Davorinova znanca Metka in Janez;

zdi se, da ju Metka prepozna kot ljubimca, Davorin in Klara pa se bolj ali manj uspešno pretvarjata. Metka in Janez čez nekaj časa odideta. V gostilni ju streže absurдна dramska oseba Kuhar, za katerega se sprva zdi, da predstavlja dva brata dvojčka, pozornejše branje pa pokaže, da pravzaprav gre za osebo z nejasno identiteto. Zupančič nam didaskalično nakaže Kuharjeve težave: »ki je očitno povsem izgubil identiteto« (2004: 205). V lokalu pride do komičnega zapleta, ko vstopi Sandič (Klarin znanec – zato se skriva v toaleta), Davorin pa zmotno misli, da gre za moškega, ki mu bo prinesel ključe od stanovanja. Davorin prisede k njemu in nato pride do dolgega nesporazuma, ko Davorin Sandiču ponavlja dvoumno geslo, kar Sandiča razjezi in odide. Ključe pa jima kasneje izroči sam Kuhar. Zvečer se Banovič in Brkič odpravita v stanovanje; Banovič v njem najde lastno uro, ki je ne bo ukradel. Ugotovita, da sta pozabila sekuro, zato se Brkič odpravi ponjo. Banovič ostane sam, v tem času pa v stanovanje vstopita Klara in Davorin; Banovič ugotovi, da gre za njegovega univerzitetnega profesorja. Skuša pobegniti, a zaman. Zaloti ga Klara; sprva je njun pogovor konflikten, nato pa se Klara ob Banovičevih intelektualizmih prav tako vznemirja kot ob Davorinovih. Ko njun pogovor sliši Davorin, postane ljubosumen. Pri vratih pozvoni še Brkič; Davorinu in Klari se zlaže, da je iz starinarnice. Banovič v tem času skoči skozi okno. Vsega blodnjavega privedejo Sandič, Metka in Janez. V stanovanju se znajde še Kuhar, ki pravi, da išče svojega brata. V zboru vsi zapojejo mračno pesem o smrti, ki jo je prej vedno pel Kuhar. Prej vsiljiva Metka, ki je obsojala Davorina in Klaro, pa zdaj sama odide s Sandičem in pusti svojega moža. Dogajanje se zaključi ciklično: Banovič in Brkič izrečeta natanko tiste replike, kot sta jih izrekla na začetku drame; Banoviču se zdi, da »je nekdo nekaj rekel«.

7.3 Razred

Gre za družbeno angažirano dramsko besedilo z večpomenskim naslovom; sprva ob branju pomislimo na konkreten dramski prostor komedije in posledično na šolski razred. Nadaljnje in natančno branje pa nas z motivi podjetništva, kadrovanja in kandidata, ki se na seminarju trudi pridobiti višje delovno mesto, napelje na razred z družbeno konotacijo; delavski razred, katerega predstavnika sta Moški in Hišnik. Darja Dominkuš meni, da bi *Razred* lahko poimenovali s sintagmo »sociološko gledališče«

(2006/07: 10). Drama s tematiko prekvalifikacije v povezavi z brezposelnostjo prikaže, kaj vse je pripravljen posameznik storiti zaradi lastne eksistence. Funkcije zaposlenih v podjetju na višjih delovnih mestih z nenavadnimi nalogami, (ne)lekcijami in (ne)predavanji Zupančič v tej drami povsem razvrednoti. Te metode Zupančič stopnjuje do skrajnosti, ko se vsaka metoda sprevrže in doseže le še absurden učinek (Pezdirc Bartol 2006/07: 47).

Absurdno izoblikovana, marionetna dramska oseba je Moški, kar nakazuje že poimenovanje s splošno oznako. V drami zgolj z nekoliko strahu izpolnjuje ukaze seminaristov, ki delujejo kot predstava. Mateja Pezdirc Bartol ga opiše z besedami: »Zanj je jezik enopomenski, ne loči med šalo, ironijo in posmehom, kot tudi ne med ukazom, nasvetom in provokacijo, s tem pa njegovo delovanje vedno bolj pristaja na računalniško logiko.« (Pezdirc Bartol 2006/07: 49)

Dramsko dogajanje je v enodejanki *Razred* strnjeno v eno šolsko uro. Seminaristi pričakujejo število kandidatov za prešolanje, ki ustreza velikosti šolskega razreda. Toda pojavi se le eden. Sprva se seminaristi ne morejo zediniti niti glede tega, kdo bo seminar začel. Že Stilistka nas preseneti z absurdnostjo naloge, ki jo naloži Moškemu. Njena naloga se imenuje »časovni interval«; Moški mora opraviti čim več poslovnih opravkov v najkrajšem možnem času in narediti jih mora s stilom: polagati aktovko na mizo, jo odpreti, sezuti čevlje, umiti zobe, opraviti telefonski pogovor, loviti muho ter se uvesti na školjko (Stilistika straniščno školjko uporabi za rekvizit). Terapevtka nadaljuje z absurdnostjo nalog: Moškemu naloži nalogo, da se mora nasmejati in nato med smehom podati izjavo. V to nalogo se prav infantilno vključi Vodja seminarja. Shultz in Santori nadaljujeta s svojimi (ne)predavanji in vprašanji za kandidata: šovinistični Shultz s področja ekonomije transferjev, homoseksualec Santori s področja komunikacije, ki jih poimenuje »občevanje«. Po končanih lekcijah Vodja seminarja predlaga, da bi Moški svoje znanje pokazal s kombinacijo Stilistkine in Terapevtkine naloge ter ponovitvijo lekcij Santorija in Shultza. Toda pred tem v aktovki najde listek s provokativno vsebino in se odloči, da bo Moškega poslal ven ter zadevo s seminaristi raziskal. V tej polemiki obtožbe letijo prav na vsakega, seminaristi zraven Moškega sumijo še drug drugega in nazadnje krivca ne najdejo. Presenečenje pa jih doleti, ko se vrne Moški, preoblečen v žensko. Nalogo izvaja kot ženska in med tem izvaja striptiz. Vsi seminaristi so do tega pozitivno naravnani in menijo, da je to znak, da jih jemlje resno. Provokacijo enega

izmed seminaristov je namreč vzel dobesečno. Na koncu se Vodju seminarja posveti, da je pravi provokator v resnici Hišnik.

7.4 Reklame, seks in požrtija

Tako kot *Razred* je tudi *Reklame, seks in požrtija*³⁰ družbeno angažirana drama. Zgodba o pehanju za materialnimi dobrinami in posledično izpraznjenih medčloveških odnosih, ki so v drami nazorno prikazani, je za sodobni čas zelo resnična in pogosta: »Dialogi nas popeljejo v za današnji čas tipično zgodbo o poslovnem vzponu in padcu določenega kroga ljudi, ki jih ti dve situaciji prinašata.« (Jaklič 2009/10: 7). Strinjam se z Andrejem Jakličem, ki pravi, da je to delo »/.../ ekstremna karikatura sodobnosti, ki brodi po površju, to pa je pravzaprav edino preostalo.« (Jaklič 2009/10: 11) ter s sporočilom, da »/.../ ta svet takšen pač je, da ga je takšnega enostavno treba sprejeti in da je v njem brez hujših ran tudi mogoče preživeti.« (Jaklič 2009/10: 11). Karikirane so dramske osebe, absurdnost sodobnega oglaševanja v pravem reklamnem diskurzu ter sprevržena spolnost kot posledica izpraznjenih medčloveških odnosov.

Drama *Reklame, seks in požrtija* je členjena na dve dejanji in deset prizorov; struktura je linearna. Amelia Kraigher piše, da so »karakterne poteze oseb vselej izrisane ostro, v širokih, prepoznavnih zamahih« (2009/10: 13). V drami prepoznamo like treh povzpeticov: Mocarta, Tiborja ter ruskega mafijca Strelkova, ki v drami ni fizično navzoč. Prav Strelkov je tisti, »/.../ ki ravno s svojo odsotnostjo poganja igro /.../« (Jaklič 2009/10: 8), saj je vpliven, z velikim bogastvom in bo mogoče pri poslu pomagal Mocartu. Karmen in Vesna sta ženi teh dveh povzpeticov: obe sta nezadovoljni in nesrečni, a vztrajata z možema, saj so jima materialne vrednote kljub vsemu pomembnejše. Andreja je »resignirana referentka za oglaševanje« (Jaklič 2009/10: 8), umetniška duša, ki jo šef odpusti, kasneje jo pa zgolj zaradi lastne koristi želi nazaj v službo, a ga ona zavrne.

³⁰ V času pisanja moje diplomske naloge drama *Reklame, seks in požrtija* še ni bilo knjižno objavljena, zato pri obravnavi in analizi izhajam iz besedila v *Gledališkem listu Mestnega gledališča ljubljanskega*; iz tega besedila sem navajala tudi citate in strani, na katerih se nahajajo.

Mocart³¹ je direktor oglaševalskega podjetja. Po tem, ko ni zadovoljen z Andrejinim idejnim osnutkom za oglas vaginalnega mazila, jo odpusti. Isti dan zaposli novo referentko Klaro. Ta dan se zgodi še en zanimiv dogodek, ki nikogar, razen Klare, ne gane: Andreja stopi na okensko polico in nekaj časa ostane na njej (najverjetneje razmišlja o samomoru). Skupaj s prijateljico Vesno ga obišče žena Karmen; skozi njune dialoge spoznamo njuno nezadovoljstvo in nesrečo v zakonu. Ko Karmen ostane sama in pride Klara, se ji slednja nevede, da gre za direktorjevo ženo, izpove o svojih strahovih glede nove službe. Kot kaže, Karmen to prav nič ne gane, ob koncu pogovora jo začne Karmen celo spolno nadlegovati. Zvečer Mocarta in Karmen obiščeta Tibor in Vesna. Moža se pogovarjata o poslu; Mocart želi v posel vključiti Tiborja in predlaga mu verigo restavracij s hitro prehrano, v kateri bi Tibor prevzel osnovno logistiko, Mocart pa vse ostalo. Tibor Mocartu zagrozi, da če ga bo prevaral v poslu, ga bo zaklal. Nato se četverica predaja svoji igri: še naprej se slačijo in kockajo. Na koncu vsi ostanejo le v spodnjem perilu. Zasliši se zvon. Mocart pravi, da je najverjetneje Strelkov. Ostale pomiri, da je vse pod nadzorom.

V drugem dejanju sveže odpuščeno Andrejo, ki vegetira pri kanti za smeti, sreča Študentka. Andreji pojasni, da v namen seminarske naloge raziskuje vzorce, ki na arhetipski ravni ustrezajo psihi propadlih intelektualk. Zanimata jo stiska in nemoč sodobnega človeka. Andreja ji na vprašanje, zaradi česa je pristala na dnu, odgovori, da cinizem. Nenadoma ju zmoti Klara, ki Andreji sporoči, da jo šef hoče nazaj v službo, ker potrebuje bolj umetniško dušo. Andreja res odide k Mocartu; ta ji pove, da je Strelkov odstopil od vseh pogodb, se bo pa vrnil, če mu bo sama »poplačala«, saj je čisto nor nanjo. Andreja ga odločno zavrne; Mocart jo opozori, da bosta zaradi tega oba šla »v klavnico«, toda Andreja vztraja pri svoji zavrnitvi. Mocart tako pristane na dnu brez svojega premoženja; to pove ženi Karmen. Oba se kaznujeta z bičanjem. V njun prostor vstopita Tibor in Vesna; Tibor je postal uspešen hotelir in prizna, da mu brez Vesnine pomoči ne bi uspelo. Mocarta in Karmen povabi na večerjo. Na večerji Mocart Tiborju posveti svoj govor: o njem pove, da je počasen, a zanesljiv in kljub temu, da je zgradil gostinski imperij, je še vedno človeški. Tibor Mocartu ponudi delovno mesto v svojem podjetju; za začetek bo nadzornik strežbe, njegova Karmen pa lahko zabava goste. Opozori ga, da je njegova pisarna zelo blizu klavnice. Večerja, ki sledi, je

³¹ Izgovori se [mock-art].

nenavadna: voziček pred seboj potiska Klara, na njem pa leži dekorirana Andreja. Vsi se z velikim apetitom lotijo večerje.

7.5 Shocking Shopping

V drami *Shocking Shopping*,³² ki je po zvrstnih značilnostih črna komedija in se navezuje na kriminalke, Zupančič nadaljuje z družbenokritičnim pristopom, ki je značilen za *Razred* in *Reklame, seks in požrtijo*. *Shocking Shopping* prikazuje fenomen potrošništva, poplave trgovskih centrov, težnje trgovcev, da bi pridobili čim več strank ter posledično ponudb za najrazličnejše ugodnosti, ki obsegajo celo zdravstvene storitve. Potrošništvu na eni strani pa botruje recesija. Ob tem je treba opozoriti, da Zupančič v svojih družbeno angažiranih dramah ne problematizira o značilnostih sodobnega časa, temveč bralca spodbudi, da o njih razmišlja. Tudi Nataša Gaši in Denis Poniž v svojem članku zapišeta, da »Zupančiča ne zanimajo toliko politični dogodki, se pravi politika v ožjem smislu besede, ampak njeni vplivi na družbo: na medije, na transport, na javno mnenje, na potrošniške navade ipd.« (Gaši, Poniž 2010: 72)

Povsem vsakdanji dogodek – obisk petdeset tisočega obiskovalca Jožefa Kotnika trgovskega centra Shocking shopping – je stopnjeval do absurdnih, mestoma grotesknih situacij, v katerih se znajde Jožef Kotnik. Sprva postane sumljiv zaradi banalnega dogodka, ker je brez kovancev vzel nakupovalni voziček, kasneje ga dolžijo še umora v trgovini in ga zaslišujejo s pravniško natančnostjo, na koncu je umorjen še sam, ker zavrne sistem korporacije. Na naslovni strani Zupančič zapiše besede: »Opustite vsako upanje, vi ki vstopate!« S tem nakaže neizbežno in nerešljivo situacijo osrednjega junaka Jožefa Kotnika.

Z izborom imena se je Zupančič medbesedilno navezal na lik Josefa iz Kafkovega romana *Proces*; podobnost v imenu je očitna, oba pa sta obdolžena, pa ne vesta, za kaj. Priimek »Kotnik« pa je najverjetneje izpeljan iz besede »kot«, saj je moral trikrat prav po šolsko v kot. V tej drami se naveže tudi na grško mitologijo, natančneje na Sizifov mit, saj stereotipno nasilni varnostnik Folker na več mestih druge sprašuje, če vedo, kdo

³² Pri analizi besedila in citatih izhajam iz Zupančičevega tipkopisa, saj drama v času pisanja diplomske naloge še ni bila objavljena.

je bil Sizif, zase pa ponavlja, da ni noben Sizif. Sizifovo delo pomeni delo brez smisla. Mit o Sizifu je v kontekstu te drame Folkerjev temelj in (paradoksalno): umorom brez smisla podeli smisel.³³ Izven sistema (kot ga je zavrnil Jožef Kotnik) ne moremo preživeti.

Drama je členjena na tri dejanja. Dramski prostor je skozi vso dramo trgovski center Shocking shopping. Nič hudega slutečega, prijaznega in vljudnega Jožefa Kotnika, ki je v trgovino prišel samo po kruh in pol piščanca, ustavi Administratorka. Oznani mu, da je petdeset tisoči obiskovalec njihovega trgovskega centra in da bo nagrajen s posebnimi ugodnostmi. Jožef svoje nagrade ne razume povsem, se obotavlja, Administratorka pa mu še naprej v roke vsiljuje razne obrazce, ki jih mora podpisati. Jožef pa, kot da bi v njem zgodila nekakšna slutnja »krivde«: Administratorki se opravičuje zaradi povsem vsakdanjega dogodka, kot je prevzem nakupovalnega vozička, ki je bil slučajno nekje prislonjen. Jožefu se zdi sicer nesmiselno, da bi moral kaj podpisovati, če je že tako ali tako »nagrajen«, a se ne upira preveč. Med podpisovanjem obrazcev ju zmotita varnostnik Folker, ki je tudi Administratorkin zaročenec, ter Mož v nogavicah. Folker ga obtožuje za tata, hoditi mora bos, ker naj bi ukradel čevlje. Mož v nogavicah pojasni, da ima polne žepe zato, ker mu je nekdo prevzel nakupovalni voziček. Jožef mu skuša pomagati in prizna, da je on ta, ki mu ga je izmuznil. Folker takoj posumi še njega. Nato najdejo pri Možu v nogavicah dokument, ki dokazuje, da je kleptoman. Administratorka pošlje Jožefa v kot, med tem pa Folker s pretepanjem hladnokrvno umori Moža v nogavicah.

V drugem dejanju se pri Podpredsedniku znajdetta Folker in Jožef; krivdo skuša Podpredsednik naprtiti Jožefu in ga izprašuje s pravniško natančnostjo, čeprav se zaveda, da je nedolžen. Toda za dobro podjetja Folkerja brani. Pridruži se jim še Administratorka, za katero Jožef upa, da bo v njegovo dobro pričakala kot očitidka, a se zlaže Podpredsedniku, da ga nikoli ni videla. Administratorka Jožefa znova pošlje v kot, v tem času pa Folker Podpredsedniku zlomi prst in ga nato umori.

V tretjem dejanju začne Jožef Predsedniku poročati o dogodkih, a ga ta sploh ne posluša. Izkaže se, da sta s Folkerjem brata. Predsednik je navidezno sicer prijaznejši.

³³ Dostopno na spletu dne 20.11.2011: <http://www.veza.sigledal.org/prispevki/soping-pa-tak>.

Ko se jima pridruži Administratorica, jo celo okrega, kako slabo ravna z obiskovalci njihovega centra. Ko izve, da je Jožef petdeset tisoči obiskovalec, mu ponudi mesto podpredsednika, kar Jožef zavrne z utemeljitvijo, da je premalo izobražen. Nadalje ga predsednik sprašuje o družini, za katero se izkaže, da je Jožef nima. Zavrne tudi povabilo, da bi bil poročna priča Folkerju. Jožef pokaže kartoteko in tu se ponovi usoda, ki jo je doživel Mož v nogavicah: Predsednik ugotovi, da ima Jožef nek virus. Administratorica Jožefa znova pošlje v kot pod pretvezo, da bi končala anketo. V tem času Folker Jožefa umori z zlomom tilnika.

7.6 Padec Evrope

V *Padcu Evrope*³⁴ Zupančič nadaljuje družbeno angažirani prikaz, kot ga je začel z dramo *Razred* in nato nadaljeval še v delih *Reklame*, *seks in požrtija* ter *Shocking Shopping*. Je odziv na pogoste politične upore in demonstracije v preteklih letih, ki so se (poleg Evrope) dogajali po vsem svetu. Simboličen naslov Evropa, ki so jo zadnje čase prav tako zaznamovali politični upori, med drugim povezani z recesijo, prav gotovo ni naključje. Z njim Zupančič nakazuje pesimistično perspektivo in prihodnost Evrope. Naslov pa lahko v kontekstu te drame razumemo tudi dobesedno: Evropa je namreč ime penziona, katerega zabava ob otvoritvi je dogodek, na katerem pride do razkola med povzpetniško družbo in demonstranti, ki ga drama prikazuje. V skladu z družbenim angažmajem bi jo lahko označili kot nekakšno politično gledališče.

Predstavniki družbene elite v komediji so šef penziona Mart, njegova žena Valda, bankir Elke, poslovnež Daniel, njegova žena Simona, plejboj Benjamin in starleta Šarlota. Simonin ljubimec, prav tako udeleženec zabave, je novinar Kris. Eden izmed demonstratorjev pa je Neznanec, lik s vprašljivo identiteto in interpretativno najbolj odprta oseba, ki v komediji nikoli ne spregovori. Kot stranska oseba pa v komediji nastopi Varnostnik. Drama se dogaja v prostorih hotela Evropa, zgodba pa poteka linearno.

³⁴ Tudi pri tem besedilu izhajam iz tipkopisa in navajam strani citatov, saj v času pisanja diplomske naloge še ni bilo objavljeno.

Zasebna zabava po otvoritvi penziona se pričenja z lahkotnim kramljanjem med elitnimi gosti, pomenki in pijačo, na kar nas opozori tudi avtor v didaskalijah. Igra je na začetku strukturirana tako, da ločeno prikazuje več zasebnih pogovorov med dvojicami ali skupinami gostov, ki bi se na odru dogajali istočasno ali zaporedno, v dramskem besedilu pa so ločeni z naslovnim zapisom »padec Evrope«. Prvi je podan pogovor med zabavljачema: zapeljivo starleto z interpretativnim imenom po sladici (dejansko je nekakšen »posladek«, ki zabava goste) – Šarloto ter plejbojem Benjaminom, ki ves čas pripoveduje o svojih vtisih s potovanj. V dramskem besedilu sledi pogovor med Elkom, Martom, Valdo, Danielom (slednji se pri Martu trudi dobiti posel) in njegovo ženo Simono. Po tem se Daniel in Simona umakneta na samo in o tem poslu pogovorita. Na zabavi je tudi novinar Kris, ki je Simonin ljubimec in oba se na začetku trudita prikriti svojo zvezo. Pri pogovoru se jima kasneje pridruži Daniel. Pogovor med Benjaminom in Šarloto ter trojico ljubezenskega trikotnika se še nekajkrat izmenja. Skupna dekadentna »zabava« se prične z Martovim uvodnim govorom, v katerem poudarja pomen nekaterih gostov ter pomen svojega hotela. Krisu namigne, naj o njihovi otvoritvi napiše samo dobro. Varnostnik sporoči Martu, da taksiji še ne bodo mogli prispeti po njih in jih pripeljati na zasebno zabavo, ker je zunaj zapora zaradi demonstrantov. Mart to stežka razume. V zabavo kmalu poseže Šarlota, ki gostom ponuja drogo, zmešano v pijačo. Kmalu jo poskusijo vsi, zavračata jo ljubimca Kris in Simona; družčina se zaradi tega kar nekako ponorčuje iz njiju in ju s tem, ker se ne vedeta kot večina, izloči. Potek zabave spremeni nepričakovan dogodek: varnostnik pove, da je v prostore zašel Neznanec, najverjetneje eden izmed upornikov. Na vprašanja, kdo je, ne odgovarja. Vsi udeleženci zabave, razen Simone in Krisa, postanejo z njim nasilni; ne pomagajo mu, zgolj izsiljujejo z vprašanji. Začnejo ga siliti s pijačo, ki jo zavrne. Mart ukaže, da mora zadnji dve tabletki popiti bodisi Neznanec bodisi Simona in Kris, ki se manipulaciji Neznanca upreta in njemu v prid popijeta tabletki. Zaradi učinka droge se tudi njuno (poprej običajno) vedenje spremeni in s tem se zlijeta z množico. Družčina pa se še naprej nasilno in iz zabave izživlja nad Neznancem; nasilno mu v usta izlijejo pijačo; Valda in nato še Šarlota ga nasilno poljubljata, da bi se razkrila njegova spolna usmerjenost. Naenkrat metek pištolo od zunaj razbije šipo penziona, kar Neznanec izkoristi in pobegne skozi njo. Varnostnik med begom ustrelji; družčina se ob njegovem truplu ustavi, varnostnik pa jim ukaže, naj odidejo do avtomobilov, sicer jih bo pobil. Družčina odide, dogodek pa se konča z Varnostnikovim samomorom s pištolo.

8 Analiza komičnega v Zupančičevih komedijah

Pri obravnavi komičnega sem izhajala iz različnih pristopov in teorij, ki so zgoščeno predstavljeni v teoretičnem delu diplomske naloge. Komični učinki v Zupančičevih komedijah izhajajo iz različnih vrst komike, v besedilih prepoznamo raznovrstne strategije za vzbujanje smeha, zato je bila potrebna analiza z vidika različnih perspektiv. Pri obravnavi komičnega sem upoštevala tudi intelektualni angažma komedij, ki je v Zupančičevem komičnem opusu najpogostejše »črna komedija«. Pojasnila sem tragikomičen prikaz situacij, absurdno komiko, groteskno-komične prvine ter komiko, ki temelji na erotiki.

Komični elementi, ki jih bom poimenovala s splošnim pojmom »izviri komičnosti«, so raznovrstni in se med seboj prepletajo, tako da se mi je za analizo vsakršna razdelitev zdela nepotrebna. V analizi sem vsako komično prvino povezala teoretičnim izsledkom. Klasifikaciji sem se izognila zaradi kompleksnejših primerov »kombinirane komike«, ki potekajo po sledečem mehanizmu: nek univerzalni komični zaplet lahko uvrstimo v okvir situacijske komike, toda povzroči mnogo »smejalnih točk«. V komični sekvenci, ki jo povzroči ta situacijski zaplet, najdemo primere besedne komike na ravni besednih iger in jezikovnih dvoumnosti. Osebe, ki sodelujejo v dialogih, so karikirane; to prav tako vpliva na besedno komiko, ki izhaja iz dialoga med njimi. Gre torej za kombinacijo besedne, značajske in situacijske komike, ki jo bogatijo raznovrstne dramaturške strategije.

Pri analizi del sem, kot že omenjeno, izhajala predvsem iz pristopov Henrija Bergsona, Jureta Gantarja in Alenke Zupančič ter na konkretnih primerih iz dramskih besedil prikazala pojme, razložene v teoretičnem delu. Pri analizi definiranih komičnih postopkov (besedna komika, ponavljanje, značajska komika, možicelj na vzmeti, snežena kepa in drugo) v dramskih delih in dramaturških strategij (laganje, gostobesednost, jezikovni neredi in drugo) sem se oprla predvsem na teorijo Henrija Bergsona in raziskavo Jureta Gantarja. S pomočjo teorije Alenke Zupančič, ki komedijo postavi v kontekst filozofije in psihoanalize, sem na konkretnih primerih iz dramskih besedil predstavila abstraktni pojem komičnega objekta, logiko in dialektiko komične

sekvence z elementom zadovoljitve, točke prešitja v komičnih sekvencah, komiko jaza in onega, ideal jaza, diskrepance in drugo.

Ob vseh teoretičnih izsledkih, definicijah in razdelitvah komičnega se zavedam, da je ta pojem na prvem mestu pogojen z recepcijo posameznika, precej pa je odvisen tudi od kulture in časa, v katerem živimo. Nasploh sodobne komedije skrivajo za humorno vsebino tragično sporočilo. Kot bo pojasnjeno v nadaljevanju, so pogosti prikazi situacij, ki lahko istočasno učinkujejo srhljivo, pa tudi komično. Posebno funkcijo pa dobi komika v gledališki uprizoritvi, ki lahko na različne načine izrablja gledališko prakso in lahko isto situacijo prikaže humorno ali srhljivo. Mogoče je, da v besedilu učinkuje drugače kot na odru. Funkcija komičnega je večstranska in pogojena z več dejavniki, zato njegovih učinkov ni mogoče interpretirati v vsej razsežnosti.

Pred obravnavo komičnega v dramskih besedilih bi rada na tem mestu opozorila na Zupančičevo stališče glede shematične delitve na tragedije in komedije, ki jo sam zavrača podobno kot Beckett in Ionesco: »Ta ambivalentnost je po moje izrazita kvaliteta, saj je avtentičen izraz modernega občutenja sveta. Ne zanima me recimo pisanje komedije v skladu z vsemi mogočimi obstoječimi stereotipi, me pa seveda zanima princip humorja, ker humor zahteva neko inteligenco, distanco, ostroumnost, pa tudi občutek, da si sposoben na lastne probleme pogledati z določene razdalje.« (Pogorevc, Zupančič 2002: 67)

8.1 Goli pianist ali mala nočna muzika

Ob Zupančičevi zvrstni samooznaki se poraja vprašanje, kaj dela to komedijo »črno« in katere prvine v njej ustrezajo tej oznaki. Strinjam se z Matejem Bogatajem, ki tej drami pravi »temno črna komedija« in svojo oznako utemelji s tem, da je taka predvsem zaradi posledic, ko naslovni junak pristaja na to, da mu drugi oblikujejo podobo, ter končnega uvida v naravo medčloveških odnosov (2000/01: 28). Primož Vitez meni, da je ta komedija črna na dva načina: polna je obešenjaškega humorja, ki se zdi mestoma banalen, vendar ugotovimo, da je takšen predvsem zato, ker z vsakdanjostjo karakterizira vsakdanjost likov; po drugi strani pa kot vsaka dobra komedija v sebi

skriva tragični potencial. Ponuja skrajno resen in hkrati širokogruden humor na pravico do drugačnosti (2000/01: 36). Strinjam se z Vitezom in menim, da Zupančič dramske like karikira (razen naslovnega, ki je drugačen) prav s pomočjo njihove »vsakdanjosti«, ki se odraža v klišejih in stereotipnem razmišljanju, njihov dialog pa je pogosto izprazen in banaliziran. Poglobljena analiza komičnega v tej drami me je pripeljala do podobne ugotovitve, kot jo navaja Stojan Pelko: »Če odmislimo lucidne besedne igre, je v tej komediji bolj malo komičnega.« (Pelko 2000/01: 21) Menim, da kvaliteta humorja in komike v tej komediji prav gotovo prevladuje nad kvantiteto, izrazito nagovarja gledalčev intelekt in nasmeje tudi najzahtevnejšega bralca. Ob besednih igrah je v tej igri manj univerzalnih komičnih situacij.

Ena izmed besednih iger, natančneje paronomazija, ki sodi na področje besedne komike in postopka interference vrst, je dialog, v katerem Minka napačno razume Adamovičeve »vice«. Pravzaprav ga sploh ne posluša pozorno, saj je v njunem mimobežnem dialogu osredotočena predvsem nase. Adamovič to besedo uporabi za pomen »šala«, Minkina pozornost pa je usmerjena na smrt, na vmesni člen med peklom in rajem. V okviru dramaturških strategij sodi ta primer med kakovostne alazonične strategije, saj se pomen celotnega sporočila spremeni. Komični objekt je v tem primeru dvopomenskost »vic«. Drugo Minkino repliko v sledečem primeru lahko označimo za točko prešitja in element zadovoljitve, saj dobi dialog popolnoma nov smisel:

Gospa Minka: Tak človek je bil. Ves čas ga je bilo sebe strah ... Včasih se mi zdi, da še zmeraj čepi noter in da bo enkrat stopil ven.

Adamovič: Ste pa za vice.

Gospa Minka: Ne, ne, bolj sem za v nebesa, če ne bo imel nobeden nič proti. (Ga gleda.). Čakajte, ne se premikati ... Ja, ja. Prav tako je sedel, ko ga je žena pustila, in gledal ... (20.)

Med besedne igre oziroma besedno komiko sodi tudi primer, ko se Zupančič poigra s frazemom »hoditi nekomu v zelje«. Sestra je osredotočena na konkretno, predmetno plat pomena besede »zelje«, Mož pa iz tega izpelje frazem; meni, da se v zadeve sosedov ni dobro vtikovati. Dialog tako dobi povsem nov pomen in je iz tega vidika kakovostno popačeno alazonično sporočilo. »Deset kil« pa še potencira količino vtikovanja v sosedo in komični učinek je s tem še izboljššan. Točka prešitja, s katero dobi sporočilo nov smisel, se prične v Moževi repliki:

Sestra: Ampak a je treba vsakemu prineset kuro pa deset kil zelja?
Mož: Bolje, da ga nesemo s sabo, kot da nam doma kdo hodi vanj. (45.)

Komika, katere generator je erotika, se v obliki nedokončane misli glede erotike pojavi v dialogu med Zinko in Jolando. V okviru dramaturških strategij sodi med količinske alazonične strategije, saj so nekateri elementi v sporočilu tega dialoga izpuščeni:

Jolanda: Pa tistega, kar pride potem ...
Zinka: Pa ne, da misliš ...?
Jolanda: Nisem nič rekla.
Zinka: Ampak misliš si pa.
Jolanda: Mislim si lahko, kar hočem.
Zinka: Ampak ti misliš samo na tisto, Jolanda. Odkar te poznam.
Jolanda: (Se hahlja z globokim tonom.) Zdaj sem pa jaz kriva, če je ta svet pokvarjen. (8.)

Primer komike, ki je osnovana na dramatiki absurda kot osnovni podmeni Zupančičevih dram (absurdna komika), je mimobežni dialog med Minko in Adamovičem. Gospa Minka Adamoviča sploh ne posluša, dialog nadaljuje po svoje. Ponavlja dejanja, ki so v nasprotju z Adamovičevimi željami: zapre okno, obljubi, da mu bo prinesla zavitek, pa čeprav ji je predhodno pojasnil, da ga ne mara. Vzrok Minkinega nenavadnega vedenja je njena sebičnost, ki je skozi dialoge karikirana:

Gospa Minka: Veste kaj, dajte vi meni raje nekaj povejte. A imate radi štrudl?
Adamovič: Ne.
Gospa Minka: Dobro. Me veseli. Jutri vam ga spečem. Samo glejte, da boste vsega pojedli; na to sem pa zelo občutljiva. Rada kaj naredim za koga, samo hočem, da se to potem ceni. Pa lepo se imejte. /.../ (21.)

Izrazito tragikomičen prikaz grozljivega dejstva je, ko Minka o incestu med svojim možem in mladoletno hčerko govori kot o nečem vsakdanjem. Incest je prikazan skozi humorno repliko:

Gospa Minka: Jaz pa rečem takole: moža razumem, punc je veliko na svetu, jaz sem pa samo ena. Zakaj bi okrog letal za njimi, če se lahko stvari doma popedenajo? Hčerka pa tudi še ni polnoletna. Se nima kaj za pritoževati, dokler jo redimo. Potem pa – to bo pa druga pesem. Tukaj smo pa zelo demokratični. /.../ (21.)

Komika, katere generator je erotika, je izprazen dialog med Jolando in Edijem. Problematika zakonoloma v njunem odnosu je prikazana povsem banalno:

Jolanda: (Mimogrede.) Edi?
Edi: M?
Jolanda: A me že dolgo varaš?

Edi: Tri leta pa pol.
Jolanda: Jaz pa tebe samo tri leta.
Edi: (Ne preveč zainteresirano.) A res? Kako pa je?
Jolanda: Gre. (42–43.)

Primer jezikovnega nesporazuma je, ko neumni Vrhovrc ne razume Adamovičevega vprašanja. Adamovičevo vprašanje je usmerjeno na predmet, Vrhovrc pa odgovori tako, da izpade, kot da je Škodlarič predmet. Gre za »absurdno postvarelost, reifikacijo« (Pelko 2001: 21):

Adamovič: Kaj pa je to zaena reč?
Vrhovrc: To je Škodlarič.
Adamovič: Ne, tisto zraven njega.
Škodlarič: Omara, človek božji. (14.)

V tej drami se kot motiv, ki ustvarja komične učinke, pojavlja nasprotje med mestom in podeželjem ter stereotipi o njima. Motiv gosposkega mesta in idiličnega podeželja se, kot smo že omenili v teoretičnem delu, pogosto pojavlja v slovenski komični dramatiki. Meščanu Ediju se vse v sobi zdi »preveč ruralno«, zato Jolando vpraša, če bosta dolgo na obisku. Komični objekt je prav kompleks Tete, Strica in Sestre, da prihajajo s podeželja in se zaradi tega nemotivirano vpletajo v konflikte, izražajo sarkazem do meščanov ter vprašanja drugih napačno razumejo kot napad in norčevanje. Primer tega je Sestrino razburjenje, ko jo Adamovič prepozna kot sorodnico in izgovori njeno ime; ime namiguje na kmečko žensko in Sestra se ob tem razburi:

Adamovič: (Sestri) Dovolj je bilo heca. Jožica, a te lahko prosim ...
Sestra: A ga slišite? Jožica. To so ti ta mestni. Prvič me vidi, pa sem že Jožica. Jožica! Zraven pa takole, napol oblečen ... Vem, kam pes taco moli. Pa vam direkt povem: deset takih za enega orng kmeta!
Teta: Tukaj v mestu smo tako spodobni, kaj? (36–37.)

Goli pianist na komičen način prikazuje najgrozljivejše resnice človeštva in eksistence. Primer tega je tudi preoblikovanje pregovora »Povsod je lepo, doma je najlepše.« Teta iz tega ustvari nasprotno, negativno sporočilo in izreče: »Povsod je grdo, doma je najgrše.« (45.) Ta njena replika odraža temno resnico eksistence dramskih oseb.

Plehkost, banalnost oseb in njihovo nesprejemanje drugačnosti Zupančič karikira tudi na koncu drame, ko Adamoviča prisilijo, naj zapoje. Ko jim zapoje ljudsko pijansko pesem z verzi »Kolk'or kapljic, tol'ko let,/Bog nam daj na svet'živet« (62.), so vsi

navdušeni in ga sprejmejo za svojega. Prej, ko jim je igral pravo umetnost na pianino, jih je motilo.

8.2 Bolje tič v roki kot tat na strehi

Komedija, ki prikazuje sodobne človeške slabosti nevroze in karikira njihove nosilce. Strinjam se z Lampretom, ki poda kratek opis komike: »Matjaž Zupančič se je poigral s klišeji bulvarke, s tematiko skoka čez plot, katarzičnega in prepoznavnega konca prepoznanja, kjer nas za hip preplavi hladen piš /.../« (2004/05: 23). Prepletajo se besedna, značajska in situacijska komika, ki jo bogatijo izviri komičnega, definirani kot dramaturške strategije; slednje so večidel izraz čustvene vznemirjenosti dramskih oseb. Kot pomemben gradnik komike je dramatika absurda, ki ustvarja komične učinke predvsem z izpraznjenimi dialogi ter marionetnim dramskim likom.

V *Bolje tič v roki kot tat na strehi* je komika pogosto grajena na diskrepancah, konkretneje zgrešenih srečanjih ljudi, ki se med seboj poznajo, a se ne bi smeli srečati. Razvijajo se konflikti med dramskimi osebami s komičnimi učinki. Tovrstna zgrešena srečanja sodijo v univerzalno in nadčasovno komiko. Prvo zgrešeno srečanje je srečanje v kavarni, ko ljubimca Davorina in Klaro zalotita Davorinova znanca Metka in Janez. Situacija se zaplete in povzroči Davorinovo neuspešno laganje in pretvarjanje ter Metkin sarkazem. V nadaljevanju namesto Davorinovega znančevega prijatelja prispe Klarin znanec, zato se skrije v toaletne prostore. Davorin zmotno misli, da gre za prijatelja od znanca, zato se začne z njim pogovarjati. Kasneje se v stanovanju skupaj srečajo Davorin, Klara in Davorinov študent Banovič. Ob koncu se v istem prostoru znajdejo prav vsi; med seboj se že dolgo poznajo ali pa so se pred kratkim srečali.

Bralcu ta komedija vzbudi smeh že s svojim humornim naslovom, ki se v besedilu kot nekoliko preoblikovan dovtip pojavi še v Brkičevi repliki. Na Banovičevo vprašanje, zakaj se ni nikoli poročil, Brkič odgovori: »Bolje tič v roki kot žena na strehi.« (182.) Njegov odgovor lahko razlagamo s pomočjo psihoanalize: Brkič tako kot vsi drugi v drami ni klasičen dramski junak, njegova težava je, da ni sposoben zdravega erotičnega

razmerja z žensko. To je pravzaprav njegova bivanjska tragika, a jo prikaže s humorno repliko.

Pogosto nenavadni, izpraznjeni in absurdni dialogi, ki delujejo, kot da so namenjeni besedičenju, banalnemu konfliktu in ne pravi komunikaciji, so med tatovoma Banovičem in Brkičem in jih lahko uvrstimo med absurdno komiko. Zupančič ju je didaskalično karikiriral z besedami »dva klovnovska tipa« (177.) Komično v sledečem primeru učinkuje predvsem končna replika v tej sekvenci, ker se zavesta absurdnosti svojega pogovora:

Brkič: Jaz samo hočem, da bolje paziš na stvari!
Banovič: Če bi vsi pazili na svoje stvari, bi bil ti brez službe.
Brkič: Če bi bil jaz brez službe, bi bil ti brez vseh stvari.
Banovič: Brkič, o čem se midva pogovarjava? (177.)

Primer besedne komike in postopka interference serij je besedna igra, ko Davorin pove, da je Banoviča dvakrat vrgel. S tem želi povedati, da ga je vrgel na izpitu. Brkič pa si to razlaga, kot da ga je vrgel čez okno. Kot tehnika besedne igre zaradi modificiranega sporočila sodi med kakovostne alazonične strategije. Komični objekt je večpomenskost besede, ki je v tem primeru »vreči«. Druga Brkičeva replika ustvari nov smisel, zato je to vrh komičnega in točka prešitja:

Brkič: Pa kaj ste mu naredili, ve zveri?
Davorin: Dvakrat sem ga vrgel, to priznam ...
Brkič: A, vrgel, a? A potem ni sam skočil?
Davorin: Samo ni imel pojma o pojmu, tako da nimam slabe vesti ... /.../ (228.)

V tej komediji je prisotna tudi značajska komika, povezana s seksualnostjo dramskih oseb. Odlično je karikirana Klara, ki je fetišistka filozofskega diskurza. Intelektualizmi jo venomer vznemirjajo: najprej pogovor z Davorinom, nato z Banovičem (Davorin je ob tem ljubosumen), celo samo omemba Metkinega filozofskega psa Sokrata. Strinjam se z Juretom Gantarjem, ki njeno fetišizacijo ovrednoti z opisom, da je »najbolj zabavna od vseh oblik nevroze v pričujoči komediji« (2004: 6). Tudi njene odzivne replike so izvir komičnega, ko se ob Banovičevih intelektualizmih vznemiri in pritruje: »Je, a ne, jebenti da je ...« (219.)

V kontekstu te drame je potrebno opozoriti na tip komike, prekriven z Bergsonovo značajsko komiko, ki jo Zupančičeva imenuje komika »jaza«, ki se otepa s svojim »onim«. V tej igri je zelo izrazita, saj so vsi liki zaradi svoje nevrotičnosti posebneži. Najizrazitejši komični liki, ker se najpogosteje otepajo svoje strasti kot tegobe, so Klara, Davorin, Banovič in Kuhar. Skupno jim je, da so njihovo »ono« nevroze, ki jim obvladujejo življenja: histerija, ljubosumje, fetišizem, psihoza. Klara zaradi svoje fetišizacije filozofskega diskurza in posledično sovraštva do primitivizma prav avtomatistično doživlja orgazme, ki so v javnih prostorih, kot je gostinski lokal, povsem neprimerni, zato ustvarjajo komične učinke. Njena nevroza jo v povsem običajnih življenjskih situacijah povsem obvladuje. Tudi v pogovorih z osebami, ki njene nevrotične bolesi ne poznajo, postane pozorna na vsakršno asociacijo na filozofijo, kot je, denimo, omemba psa Sokrata. Vsakršen (nehoten) namig na vulgarno spolnost in primitivizem jo neprijetno vznemiri. Geslo, ki ga uporablja Davorin in nima nikakršne povezave s obscenostjo, Klara takoj razume kot namig na poceni spolnost. Pomanjkanje racionalnega presojanja se kot posledica histerične nevroze pojavi tudi pri Davorinu, ki naključno srečanje s študentom Banovičem poveže z delovanjem udbomafije, ki mu sledi ter preverja, kaj počne, s tem pa bodo onemogočene njegove možnosti za redno profesuro. Izkaže se tudi kot precej ljubosumen in izraža svoje nelagodje ob tem, ko po tuširanju zaloti Klaro z Banovičem med filozofskim pogovorom; zaradi tega se povsem po nepotrebnem vplete z njo v konflikt. Absurdna, marionetna dramska oseba je Kuhar, ki zaradi občutka melanholiije, ki mu jo povzročata dve besedi, mehanično ponavlja dvoje verzov. Kadarkoli zasliši besedo »živeti«, prihiti in zapoje »Oj ta vojaški boben,/ta bo men' poslednji zvon./On mi bo zazvonil,/kadar jaz umrl bom.« (184, 198, 204, 227.) Ko zasliši besedo »meščan«, pa na prizorišču zapoje »Zakrivljeno palico v roko,/za trakom pa šopek svetlic,/kot kralj po planini visoki,/pohajam za tropom cvetlic.« (191, 203, 205, 229.) Logika komičnega v kontekstu psihoanalize je tem ponavljanju takšna, da gre za kombinacijo presenečenja s pričakovanjem: njegovo ponavljajoče petje nas vsakič znova preseneti, čeprav je vedno enako in je bilo pričakovano. Vzrok njegovega petja je nerazumno vznemirjenje ob dveh besedah, ki jih v pogovorih izgovorijo druge osebe ter mu povzročajo napetost. Njegova psihoza povzroča tudi težave z identiteto, zato pripoveduje zgodbo o bratu dvojčku in zmedeno ter v skladu z interesi spreminja svoje vedenje. Trenutki, ko prihiti na prizorišče in avtomatično zapoje pesem, so trenutki njegove zataknjenosti, užitka in sreče. Z njimi sprosti napetost, ki se mu porodi ob besedah »živeti« in »meščan«. V logiki delovanja

komičnega v ponavljanju, kot ga opisuje Alenka Zupančič, so ti trenutki ponovitve petja prelom v kontinuiteti, kar ustreza definiciji komičnega objekta.

Kot že omenjeno, so v tej igri prisotne univerzalne komične situacije, ki temeljijo na zgrešenih srečanjih in nesporazumih. Takšna je situacija, ko Davorina in Klaro med poljubom zalotita znanca in bo podrobneje razložena v nadaljevanju. Komični postopek inverzije je, ko Klara označi študente za najbolj promiskuitetno generacijo, čeprav se z varanjem in fetišem sama vede promiskuitetno. Komično učinkuje tudi Banovičev odgovor, da ne bo vzel najdene ure. Banovič namreč v skladu z vrednotami pretirava, saj sam deluje kot tat. Opazen je razkol med idealom in resnico: »Svoje ure pa jaz že ne bom ukradel.« ter »Tudi jaz imam svoje vrednote. Mogoče niso ravno družinske, ampak so vrednote. Svoje ure jaz ne bom ukradel! Če mi jo vrnejo, v redu. Sprejemem. Ampak jaz se ne bom spuščal na tak nivo.« (211.)

Pomemben trenutek v okviru situacijske komike je, ko Klaro in Davorina med poljubom v gostilni zalotita Davorinova znanca Janez in Metka. Na tem mestu se pokaže pomembnost dramskega časa v komediji. Situacija, ki je primer zelo dolge komične sekvence, povzroči mnogo smejalnih točk. Od tega trenutka do njunega odhoda teh znancev se morata Klara in Davorin ves čas pretvarjati in lagati. Pretvarjanje in laganje sta ironični smejalni strategiji diahronih nastav. Metka ves čas sumi resnico, kar prikrito izraža v svojih ironičnih replikah: »To imaš pa prav. Ni lepšega, kot par minut zastonj posedeti. (Davorinu, pomenljivo.) Človek se včasih nehote zasedi, ampak stvar se da popraviti, če se pravi čas vstane, a ne, Davorin?« (197.) Davorin postane tako zmeden, da začne nerazločno govorit s premolki ter izpušča besede, njegov govor postane razrahljan: »Jaz ... tukaj ... tako kot praviš. Sedim. Živijo, Janez.« (193.) ter »Aja, to je pa ... sestrična. Ima rojstni dan. A greva še po eno darilo, srček?« (193.) Blebetanje oziroma jezikovni nered je odnosna alazonična strategija. Davorin postane zmeden v trenutku, ko začne Metka razlagati o inteligentnem psu z imenom Sokrat. Klara se vzburi, Davorin to opazi in želi, da Metka prekine to temo. Zlaže se, da je Klara alergična na pasjo dlako. Raztresenost povzroči jezikovni nered tudi pri Klari, ko mora znancu pojasniti, zakaj se je znašla tukaj z Davorinom: »Jaz ... tukaj ... sem na simpoziju. Hočem reči, nisem še ... bom pa. Nedvomno. Trenutno sem pa ... na obisku. Ja. Na obisku. Pri bratrancu.« (231.) Komična je situacija, ko pri vratih pozvoni Brkič. Začne se lagati, da je od mestne starinarnice. Njegova replika izzove pri bralcu/gledalcu

smeh zaradi namigovanja na spolnost: »Sem bral o teh perverznih igrinah, stari Brkič ni od včeraj! Ko si takle par domov naroči mladega fanta, potem pa cika caka, jebenti!« (226.) Namigovanje na spolnost je podkrepljeno s kletvico; obe strategiji, ki vzbudita smeh, sodita med kakovostne alazonične strategije.

Logika komičnih sekvenc je v sledečem primeru grajena z vznikom novega, nepričakovanega smisla, v katerem pride do momenta zadovoljitve v komediji oziroma komični sekvenci. Dober primer logike komične sekvence s točko prešitja in komičnim objektom predstavlja pogovor med Sandičem in Davorinom. Vznik komike je začetno neujemanje, diskrepanca oziroma nesporazum, ki v nadaljevanju generira. Davorin ne ve, da Sandič ni prijatelj od lastnika stanovanja; Sandič prav tako ne pozna Davorinovih resničnih namer in si napačno razlaga njegovi gesli. Razlaga si ju kot namigovanje na spolnost in tako zmotno meni, da je Davorin homoseksualec. Z vsako ponovitvijo gesel je komičen učinek boljši. Gesli »vtakni ga noter in zakleni za seboj« ter »tvoj ključek odpira vsaka vrata« sta že sami po sebi dvoumni, v tem prizoru pa dobita nov smisel in postaneta točki prešitja. Ta dvojnost skozi ves njun pogovor variira, ko Davorin Sandiču brez pojasnitve ponavlja gesli. Komični objekt je v tem primeru je dvopomenskost obeh gesel. Ta prizor je primer razmeroma dolge komične sekvence, s katero sem zarisala komično gibanje. Na podoben način so grajene tudi krajše besedne igre. Po Bergsonovi teoriji v tem prizoru prepoznamo postopek »možiclja na vzmeti«, saj ta nesporazum razteza v različne smeri in preizkuša različne smeri: meja je tisti trenutek, ko Sandič na višku besa odide in namesto slovesa Davorinu izreče žaljivko.

Davorin: Prosto?

Sandič: Kaj?

Davorin: Če je prost tale stol.

Sandič: Ja, kar vzemite ga.

Davorin: Vas moti, če prisedem?

Sandič: A tamle vam ni všeč?

Davorin: Tukaj je bolj v senci.

/.../

Davorin: (Ga intenzivno gleda.) Včasih se je treba tudi malo sprostit, a ne?

Sandič: Jaz ga ne bom čakal, grem drugam.

Davorin: Čakajte. Vsak trenutek bodo odprli. Dajva še malo skupaj posedet.

Sandič: Zakaj bi pa midva skupaj posedela?

Davorin: Zato, ker ... tvoj ključek odpre vsaka vrata.

Sandič: Kaj?!

Davorin: Tvoj ključek odpre vsaka vrata.

Sandič: Moj ključek odpre vsaka vrata.

Davorin: Ja.

Tišina.

Sandič: A imaš ti kakšen problem?

/.../

Davorin: Madonca, kakšne mišice imate! A lahko potipam?

Sandič: Poslušaj, a res ne boš nehal?

Davorin: To pride od fizičnega dela, a ne? Jaz nekaj hodim v fitnes, pa se mi nikjer ne pozna ...

Sandič: Poslušaj me, pravim. Jaz nimam nič proti tebi, tak si, kot te je bog naredil, saj nisi sam kriv.

Samo daj razumeti, da ...

Davorin: Mišice, mišice!

Sandič: So, ne? Zato se pa ne hecat z mano.

Davorin: Človek mora biti zdrav in močan! Pa koliko imate žepov ... Appetit imate tudi?

Sandič: Dobro. Dobro. Zdaj je pa res dovolj. Dajva se zmenit, kaj hočeš. Madonca, saj nisi več otrok!

Davorin: Kaj hočem? Jaz? Nič. Absolutno nič.

Sandič: Nič?

Davorin: Kaj bi pa jaz lahko hotel?

Sandič: Boljše zate, če ne.

Davorin: A ga vtaknem noter?

Sandič: Kaj si rekel?!

Davorin: Če ga vtaknem noter ... a veš, noter ...

Sandič: Jebenti, golazen pederska, a boš šla stran od mene?!

Davorin: Ne, ne, ne razumete ... vtaknem pa zaklenem, a ne? A zaklenem?

Sandič: Te bom jaz nekam zaklenil, da ne boš nikoli več ven prišel! Imaš srečo, da se mi ne da več tukaj sedeti ...

Davorin: Daj mi no ključke od stanovanja, preden greš!

Sandič: A si prišel končno s pravo barvo na dan! Ti bom jaz dal ključke od stanovanja! Marš!

(Odhaja.) Madona, če te samo še enkrat srečam ...

Davorin: Časopis ste pozabili ...

Sandič: Vtakni si ga, saj veš kam! (199–203.)

V okviru alazoničnih strategij se mestoma pojavlja količinska tehnika gostobesednosti. Psihotik Kuhar ima težave z identiteto. V nekaterih trenutkih ne prenese prijaznosti, kadar pa so ljudje z njim osorni, postane zelo vpljuden in v teh primerih govori na takšen način:

Kaj je vsa ta bedna človeška mizerija proti večnosti?! Ljudje smo postali lastnina lastne ničevosti! Bodita moja gosta, lahko se spočijeta v moji sobici, tista mansarda tam zgoraj, pravzaprav jo lahko kar obdržita, tudi lokal vama dam, slovi po dobri pašteti, brat me bo razumel, jaz pa bom šel v kakšno komuno, dajmo se objeti, podajmo si roke ...» (205.)

8.3 Razred

Zupančič je svojo družbeno angažirano dramo opisal z besedami: »*Razred* je v svoji dikciji sicer rahlo stilizirana, mestoma celo komična igra. Takšna mora biti, da je slika ostrejša. Toda globlja vsebina te igre je kruta, da ne rečem krvava.« (2006/07: 7) Strinjam se z Darjo Dominkuš, ki meni, da je ta novodobna drama kratka in kruta, a na srečo ne brez humorja (2006/07: 12). Tragična realnost sodobnosti s tematiko brezposelnosti je prikazana na komičen način. Sama menim, da je komika v tej drami

tako kvalitativno kot kvantitativno izrazita in jo lahko nedvomno uvrščamo med komedije. V njej so prisotne večstranske strategije za ustvarjanje komičnih učinkov na ravni karikiranja dramskih oseb, besedne komike in znotraj nje jezikovnih dvoumnosti, duhovitega dialoga, dovtipov in absurdne komike na ravni dialoga ter marionetnega lika. Absurden, razrahljan dialog strokovnjakov je v tej drami pomemben generator komike.

Učinkovito so karikirani dramski liki. Njihove pomanjkljivosti ustvarjajo mnogo smejalnih točk. Primitivni in šovinistični Shultz je karikiran že z nemškim imenom, saj ga kasneje Stilistika označi z zmerljivko »germanski burgeršnič« (43.), kar nakazuje na njegov debelušen, bled videz. Zanj sta značilni tudi kvantanje in vpitje; ti strategiji sodita med kakovostne alazonične strategije: »Kar jaz zavoham, je zmeraj osebno! (Vodji seminarja.) Dajmo, dajmo! Naj pride razred noter.« (8.) ter »Tiho, ko jaz govorim. Me prav en drek briga! Jaz sem svoj čas pospravil tri takšne stilistke na teden pa me še je nekaj ostalo za doma! /.../« (44.) Shultz je primer komičnega lika, katerega komični objekt je prav abstraktni pojem avtoritete in družbene pomembnosti, njegova največja slabost pa je lastna zaverovanost vase in v svojo pomembnost na poklicnem in seksualnem področju. Bistvo komičnega pri tovrstnem komičnem objektu ni v neskladju med njegovim družbenim položajem in primitivnim vedenjem (takšen bi bil model konservativne komedije z moralnim sporočilom), temveč, kot že omenjeno, lastni zaverovanosti vase. Abstraktnost pojma je v našem primeru avtoriteta na družbenem položaju, na območje konkretnega ali človeškega pa (prostaško vedenje, šovinizem, obscene šole). To so rekviziti, s katerimi se kristalizira njegova človeškost. V konservativni komediji bi se bralec/gledalec smejal zgolj njegovim slabostim, njegov družbeni položaj pa bi ostal predmet spoštovanja kot nek ideal jaza. Sama menim, da bralec/gledalec do Shultza ne čuti spoštovanja. V pravi komediji abstraktnost pojma avtoritete sama proizvede to človeškost oziroma človeške pomanjkljivosti.

Vodja seminarja je lik, ki ustvarja smejalne točke s svojimi razrahljanimi dialogi, ki jih uvrščamo med odnosne alazonične strategije in na področje besedne komike. Jezikovni neredi so domnevno posledica disleksije.³⁵ Njegove replike povsem izgubijo komunikacijsko funkcijo in postanejo absurde. Besede, ki jih pri tem nenadzorovano

³⁵ Ker gre za motnjo branja in pisanja, menim, da je komičnost v tem primeru relativno pogojena.

izgovarja, ne sodijo v kontekst in s tem še dodatno povečujejo komičnost. Mestoma uporablja kletvice, ki sodijo med kakovostne alazonične strategije. Včasih skuša v zadregi popraviti svoje jezikovne neredne z blebetanjem, ki sodi med odnosne alazonične strategije:

Dosti o tem. Vemo, zakaj smo tukaj. Tukaj obravnavamo ... vemo kaj. Ja, to je obravnava. (Se zmede.) Nabava ... zabava ... objava ... odjava ... (12.)

Predelava. Hočem reči, prenova ... Prebava? Preobrazba. Preobleka. (Se povsem izgubi.) Privid. Praska. Penis. Paštašuta. Poliester. Politika ... Jebenti, o čem vi to zdaj? (17.)

Ja. Seveda. Tudi jaz se ne zabavam. Veste, mudi se mi nazaj v sadovnjak, tam najdem svoj mir ... svoj pir ... svoj sir ...» (51.)

Dajmo, za božjo voljo nehat tu prodajat dekadenco ... demenco! /.../ (69.)

(Se zbere.) Se opravičujem. Se opravičujem. Včasih mi popustijo živci. Zato imam majhen sadovnjak, veste, na južni strani hiše. Da je več sonca. Vedno sem si ga želel, veste. In zdaj, ko sem zlezel v srednja leta, zdaj ga imam. Da se umirim. (Jezno.) Tam bi bil potreben kakor tukaj, zato me ne vlecite za jajca z neumnimi vprašanji. (17.)

Mestoma tudi Vodja seminarja podobno kot Shultz izreka grobe šale in dovtipe:

(Se hahlja.) Kar gre noter, mora tudi ven. Gospod Shultz je star praktik, zato ga imajo učenci radi. (31.)

Lik Vodje v igri *Razred* sodi v območje komike jaza, ki se otepa s svojim onim. Njegovo ono, ki ga obvladuje, je bolezenska disleksija. V govor se mu nehote vpletajo besede, ki se rimajo, imajo enako predponsko obrazilo ali enake začetnice. Menim, da je prepričljivo prikazan njegov spopad z lastno govorno motnjo in posledična zadrega, kar je v psihoanalitičnem kontekstu predpogoj za učinek komičnega. Njegovi nehoteni lapsusi nimajo zgolj funkcije komičnega v jezikovnih neredih, temveč odražajo neko negativno konotacijo, apatičnost, banalnosti v življenju posameznika, sarkazem in karikaturu delovanja v podjetju.

Odlično je karikiran lik Terapevtke. V podjetju deluje na področju emotivne terapije, toda v svojih replikah izraža svoje lastne težave z nestabilnostjo: je živčna, zmedena, zamuja, pesimistična in veliko joče, mestoma tudi izmenično s smehom. Ta dvojnost, neskladje med njenim jokom in terapijo s smehom, je učinek komičnega:

Oprostite mi. Oprostite. Napad žalosti. Same ruševine. Nimam odgovora, fant moj. Zelo boli. Zlasti zjutraj. Ko je še mrak. Ko se boste nehali smejati, bo prepozno. Bo že konec. En sam poljub na mrzla usta ... En sam. Kadar se ne smejem, se ubijam. Oprostite mi. Moji fantje. Nimam kam. Nimam kam. Oprostite mi. (40–41.)

Presenečenje, ki ga doživijo seminaristi ob koncu dramskega dogajanja, je prihod Moškega, preoblečenega v žensko. Ta dogodek sodi v območje situacijske komike. Takole oblečen bo pred seminaristi ponovil vsebino lekcij. Ne le po obleki, tudi po vedenju je ženska; med ponavljanjem naloge »časovni interval« pleše striptiz. Gre za nekakšno igro (spektakel) znotraj igre. Preoblačenje oziroma transvestizem sodi med načinovne alazonične strategije za proizvodnjo smehe.

Zupančič komične učinke ustvarja tudi s pomočjo igre metafor, ko z negativno konotacijo »sadovnjaka« karikira delovanje podjetja in uslužbenec v njih. Ko Vodja seminarja izprašuje Moškega, mu pomaga do pravega odgovora. Iz izhodišča, kaj vse najdemo v sadovnjaku, ga pripelje do škodljivcev, ki delujejo v tem »sadovnjaku« oziroma podjetju. Njegove metafore si lahko razlagamo tako, da so škodljivci podjetja tisti, ki jih je potrebno izločiti, ker ne sodijo v sistem.

Komična je situacija, ki sodi v okvir situacijske komike, izhajajoča iz Stilistkine absurdne naloge. Višek doseže, ko pri testiranju Moškega uporabi straniščno školjko in zahteva, da se nanjo usede. Shultz ob tem pravi: »Nekdo ga tukaj serje.« (26.) S svojo repliko želi sporočiti, da je Stilistkina naloga nesmiselna, a ker to naredi v trenutku, ko Moški sedi na školjki, učinkuje celoten prizor s Shultzevo pripombo komično.

Znanstveni diskurz strokovnjakov je Zupančič karikiriral tako, da je pogosto absurden in izprazen. Gostobeseden, a brez vsebine. Ob tem se mestoma poigra z dvoumnostjo besed. V spodnjem primeru je podan del Santorijevega »predavanja«, ko Moškemu razlaga pomen dvosmerne komunikacije. Poudari, da namesto »komunikacije« raje uporablja besedico »občevati«. Njegove besede imajo komičen učinek, ker namigujejo na erotična razmerja. Tovrstna komika sodi v območje besedne komike:

/.../ Občevali ste z nadrejenimi. Če upoštevamo etažo, v katero se morda selite, lahko rečemo, da bo od zdaj vaše občevanje dvosmerno. Občevali boste z nadrejenimi in občevali boste s podrejenimi. Občevanje s strankami zaenkrat puščamo ob strani, ker to sodi v področje zapeljevanja. (42.)

Absurden, marionetni lik Moškega je po eni plati tragičen, saj je njegova situacija nezavidljiva. Toda po drugi plati prav s pristajanjem na njihove naloge in ponavljanjem »lekcij«, zaradi česar deluje kot lutka, izzove komične učinke. Menim pa, da kljub Zupančičevemu natančnemu opisu v didaskalijah tovrstna komika intenzivneje učinkuje

na odru, saj le odrska uprizoritev do popolnosti prikaže mehaničnost njegovega ponavljanja lekcij. Višek njegove marionetnosti pa je izpeljan ob koncu dogajanja, ko v razred vstopi preoblečen v žensko. Shultzevo provokacijo je namreč vzel dobesedno (kot vse besede strokovnjakov) in lekcije ponovil kot ženska.

8.4 Reklame, seks in požrtija

Andreja Jaklič v svojem članku pojasnjuje, zakaj je ta komedija »črna«. Strinjam se z njeno utemeljitvijo, da se kapital v *RSP* z glavnimi protagonisti šali; tako z njihovim umom, telesom kot s čustvi, s polno mero cinizma, ironije in brez slabe vesti (2009/10: 7). Odkrito spregovori o učinkih tovrstnega šaljenja tako, da jih postavlja bralcu ali gledalcu v razmislek (2009/10: 7). Tudi v tej komediji komični učinki izhajajo iz več vrst komike: »Zupančičevo značajsko komiko prepoznavno dopolnjujejo mnogi nesporazumi, ki pogosto temeljijo na besedni komiki, na čisti igri besed.« (Kraigher 2009/10: 13)

Izmed vseh treh kapitalistov v komediji – Mocarta, Tiborja in Strelkova – je karikiran Mocart, in to že z imenom na ravni besedne komike, saj je »pomen angleške besedice *mock*³⁶ tisti, ki Mocarta označi« (Kraigher 2009/10: 15). Tudi podobnost z imenom slavnega pianista Mozarta ni naključna, saj Mocart v dialogih pogosto zaničuje umetnike in neprestano užaljeno opozarja, kadar njegovo ime kdo napačno izgovori kot »Mozart«: »Ne se prosim spakovat iz mojega imena!« (32.) Z navezavo na glasbenega umetnika se je Zupančič s to besedo poigral in povzročil nesporazume v drami zaradi podobnosti v imenu. Značaj Mocarta prepoznamo skozi dialoge, v katerih najdemo nekatere smejalne strategije. Ciničen, žaljiv Mocart izraža podcenjujoč odnos do uslužbenke Andreje in jo žali – žalitev sodi med kakovostne alazonične strategije: »Moram povedat, da izgledate pod vsako kritiko. Človek bi vas dal prej v sanatorij kot v oddelek za marketing.« (23.), »Vi ste tudi privatno tak zavožen projekt, kaj?! /.../ Vi ste pa očitno pacifistka, to se vidi. /.../« (18.) Med tovrstne strategije sodi tudi njegovo klevetanje in vulgarizmi, ki pričajo o njegovem primitivizmu: »To se vam zdi smešno,

³⁶ Amelia Kraigher je pojasnila pomen angleške besede *mock*: pridevnik pomeni hlinjen, nepravi, lažen, ponarejen, navidezen; samostalni pomeni roganje in tarčo posmeha; glagol pa zasmehovati, zasramovati, oponašati, imitirati, varati, imeti za norca, kljubovati in upirati se (2009/10: 15).

jebenti?!« (23.) in »Dajte no! Vi umetniki ste itak ene kurb ... oprostite. Oprostite. Samo povejte ceno /.../« (47.) V njegovih dialogih zaznamo tudi tehniko bahanja, ki sodi med količinske kakovostne strategije: »Škoda. Ker jaz sem virtuoz, pizda. Virtuoz. Z eno roko peljem investicije, kontroliram borzo, nadzorujem lobije ...« (24.), »/.../ Moje investicije so sami hiti.« (32.)

Mocart je najizrazitejši komični lik v tej igri. Njegova največja slabost je lastna zaverovanost vase na poklicnem področju. To se odraža v njegovem poudarjanju svoje virtuoznosti in ponavljanju tega, zaničevanju in prekinjanju drugih. Njegovo primitivno vedenje je podobno kot pri Shultzu iz *Razreda* rekvizit, s katerim se kristalizira njegova človeškost. Komični objekt je njegov lastni družbeni položaj, mesto direktorja oglaševalskega podjetja; s pojmom tega družbenega položaja je po paradigmi subverzivne ali prave komedije proizvedena konkretnost oziroma njegove slabosti.

Na področju nesporazumov, izhajajočih iz besedne komike, je beseda »metoda«. Komični objekt je dvopomenskost te besede. Prva pomeni Tiborjev način delovanja, druga pa je Tiborjeva pokojna žena Metoda. Tibor se zaradi omembe te besede spleta v nesporazume z ženo Vesno, saj Vesna vedno pomisli, da gre za žensko in postane ljubosumna.

Postopek interference vrst okviru besedne komike je besedna igra, ko se Klara s pretirano prijaznostjo opravičuje, Karmen pa izkoristi konotacijo besede zaslužiti in Klaro psihološko zbode. V drugi repliki Karmen vpelje nov smisel sporočila, zato sodi med kakovostno popačena alazonična sporočila. Na tem mestu je tudi element presenečenja in točka prešitja:

Klara: Ne vem. Mogoče sem zaslužila to. Mogoče imate prav.

Karmen: Poslušajte. Vi niste tukaj še ničesar zaslužili. Bi bilo pa dobro, če bi začeli delat na tem. /.../ (36.)

Naslednja zanimiva besedna igra s postopkom interference vrst izhaja iz besede »smetana«, ki lahko pomeni elita, mleko ali Vesnine prsi. Komična objekta sta dvournost besede smetana, ki lahko pomeni »elita« ali »mlečni izdelek«, ter »mlekarne«, ki lahko pomenijo »prsi« ali »podjetje«. V tem primeru najdemo dve točki

prešitja, saj sta ustvarjena dva nova smisla: smetana in mlekarne. Sporočilo tako ostaja interpretativno odprto, saj ti dve besedi izražata več idej:

Klara: Seveda. Vas lahko nekaj vprašam, gospod Makarov?

Tibor: Vprašajte.

Klara: Kako vam uspe, da zberete vso smetano?

Tibor: To je zasluga moje žene.

Vesna: Imam svoje mlekarne. (56.)

Zupančič v tej drami karikira absurdnost sodobnih oglasov z besedilom, napisanim v slogu pravega reklamnega diskurza. Bistvo komičnega ni le v vsebini, temveč v sami obliki besedila. Avtor z dokaj realnim primerom oglasa karikira banalnost, neresničnost in pretiravanje oglaševanja:

Andreja: Takole gre: Hodila sem v temi. Nisem videla smisla. Nisem ga videla ... ker ga ni bilo. Vse je bilo mračno. Brezizhodno. Dokler ... dokler nisem prvič uporabila Boliteflex vaginalno mazilo. Postala sem drug človek. Manj delam, več naredim. Proizvajam pozitivne misli. Neprijetni zadah je preteklost. Depresija je preteklost. Moški so me opazili, ženske mi zavidajo. V službi mi gre samo še navzgor. Sem nasmejana, sproščena in komunikativna. Vesela, zvesta in odprta. Lepa, pametna in zanimiva. Sveža, dišeča in preprosta. Bogata, skromna in radodarna. Zato priporočam vsaki in vsakemu, vedno in povsod: kupite Boliteflex vaginalno mazilo. Pokličite na šest dva tri pika lojtra pet šest dva. Ne zamudite: vaginalno mazilo Boliteflex. (Tišina.) (33.)

Pogosti so humorni dovtipi, ki jih oblikujejo dramske osebe:

Mocart: /.../ Samo ena stvar nam manjka. Nekdo, ki se na oglaševanje spozna vsaj toliko, kot jaz na pasjo dresuro!

Andreja: To pa zagotovo obvladate. (32.)

V sledečem primeru gre za dialog med nekdanjo in novo referentko, s katerim bom predstavila logiko delovanja komičnega, katerega višek sloni na elementu presenečenja. Komično se začne v zadnji Andrejini repliki, ko odgovori s popolnoma nepričakovanim odgovorom. V predhodnih replikah Andreja bralca/gledalca pripravi na to, da misli, da govori o globljih življenjskih tegobah ter da bo odgovor temu skladen. V odgovoru pa nas napelje na popolnoma drugačen smisel; kot da je govorila o naravnih okoliščinah in nato podala odgovor, kakšno obutev potrebujemo. Z Andrejinim odgovorom, ki je trenutek zadovoljitve v komičnem, vznikne nov smisel in ta točka v komičnem se imenuje točka prešitja. Natančnejši vpogled v ta primer pa nam približa jasno obliko pravega oglasa, pisanega v pravem reklamnem diskurzu. Tako da izvir komičnega ni zgolj vsebina in nepričakovan odgovor, temveč oblika pravega oglasa. S tem

pogovorom je Zupančič tako kot na nekaterih drugih mestih v komediji karikiriral absurdnost sodobnega oglaševanja.

Klara: A bi mi še kaj svetovali ... preden greste?

Andreja: Lahko. En nasvet, ko ste enkrat nad prepadom ...

Klara: Ja?

Andreja: Ko počasi drvite proti robu ...

Klara: O, ja ... ja?

Andreja: Ko ste čisto sami in bosi in ni nikjer nobene pomoči ...

Klara: Nobene, a ne ...

Andreja: Takrat si kupite santana čevlje. Izbira za življenje. Santana. Melos prepotenih nog. Ne pozabite. Vedno z vami: santana čevlji. (37–38.)

Komična je Andrejina replika, ko Mocarta nekoliko poniža in se odreže z repliko: »Tudi vi niste moj tip.« (51.) Mocart je izrazito negativna, a hkrati avtoritativna oseba, zaverovana v lastno pomembnost, zato Andrejina replika ustvari komični učinek. V nadaljevanju dialoga mu Andreja neposredno pove, da je dvoličnež. S sarkazmom zavrača Mocartovo prepričevanje: »Prav imate. En hudič je v meni, ki mi ne da miru. Pa še tako moralna je – ker vi, gospod Mocart, ste strokovnjak za moralna vprašanja. O tem ni nobenega dvoma. Vendar se mi v glavi vrti še nek drug film. Kako bova to imenovala? Profesionalna deformacija? /.../« (52.) Tehnika sarkazma kot dramaturška smejalna tehnika sodi med načinovne alazonične strategije.

Prisotna je tudi situacijska komika v primeru, ko se nova uslužbenka Klara razkriva in nerga glede službe Karmen nevede, da je šefova žena. Karmen to dejstvo namerno skriva, se zlaže, da je zgolj žena delavca v podjetju in nato z zanimanjem in s posmehom prisluhne Klarinim strahovom.

Andreja skuša Študentki pojasniti (ne)smiselnost svojega obstoja in vztrajanja v njej in ji pripoveduje zgodbo, kje je bila spočeta in koliko nezakonskih otrok je imel njen oče. Za smešnost te replike mora bralec/gledalec vzpostaviti nadrazumevanje o Andrejini preteklosti – razumeti kontekst. Študentka očitno ni razumela, kaj ji želi Andreja povedati, zato se je odzvala naivno in nehote uporabila žaljive besede »pamži« ter nezakonske otroke primerjala z opicami. Dojela ni niti tega, da Andreja govori o sebi.

Študentka: Že razumem idejo! To je bil čas, ko je narod še imel potomce! Po tržnicah so se preganjali ti majhni pamži, celi bataljoni, goli in bosi! Če je katerega pobralo, se sploh ni opazilo, kot mlade opice so kradli gnilo zelenjavo, da so preživeli! Ne pa danes, ko je treba imet stanovanje, pa vikend pa avto, da si sploh upaš malo poseksat brez kontrole! Kje dobim to knjigo? Kupim, tudi če ni na obroke! (48.)

Menim, da je Mocart tisti komični lik, ki ga lahko prepoznamo kot komično degradiranega dramskega junaka: bralec se posmehuje njegovim slabostim, predvsem na koncu, ko doživi poraz. Zgodi se mu ravno nasprotno od tistega, v kar je verjel in za kar se je (pa četudi nemoralno in ilegalno) trudil. Njegova samooklicana virtuoznost ga na koncu pripelje na rob finančnega propada.

8.5 Shocking Shopping

Ta komedija je črna zato, ker na tragičen način prikazuje fenomen sodobnosti: poplave nakupovalnih centrov, težnje po uspehu podjetja in pogoste ugodnosti, s katerimi nas preplavljajo trgovci. Povsem vsakdanji dogodek obiska v trgovini stopnjuje do absurdnih, morečih dogodkov, ki vključujejo več umorov. Kljub tragičnim dogodkom je v njej veliko humorja, komičnih dialogov in situacij, zelo pogoste so dramaturške smejalne strategije.

V okviru situacijske komike komično učinkuje Jožefovo pogosto izrekanje besed »prišel sem po kruh in pol piščanca«. Ta stavek izreka, ko se opravičuje Administratorki in prosi, naj ga ne zadržuje več v trgovini, ter takrat, ko se brani pred obtožbami kraje in umora. Tudi sicer se njegova pozornost velikokrat usmeri na piščanca v raznih zabavnih dialogih. Z vidika bralca/gledalca gre v kontekstu psihoanalize za preplet elementa pričakovanja in presenečenja, saj nas kljub pričakovanju njegova replika vedno znova preseneti. Komični učinek poveča še dejstvo, da druge osebe njegovim besedam ne dajejo pozornosti. Kot dramaturška smejalna strategija pa tovrstno ponavljanje sodi med ironične strategije diahronih nastav:

Administratorka: ... nove tehnologije, verskih pripomočkov, pohištva, virtualne perutnine ...

Jožef: Zaenkrat dajem prednost živemu piščancu ... (5.)

Jožef: Saj sem povedal že stokrat. Prišel sem po kruh in ...

Podpredsednik: Nehajte mi že enkrat s tem piščancem! (37.)

Jožef je izrazito prijazna, vljudna oseba in prav s tem karikirana. Njegovo vljudno govorjenje in opravičevanje napačnim osebam v situacijah doseže take razsežnosti, da

postane komično. V pogovoru z Administratorko ter s Folkerjem, ki je do njega žaljiv, se pretirano opravičuje. Mestoma pa podaja ironične pripombe: »Ja, zelo rad, saj sem že vse dopoldne tukaj ...« (13.) Pretirano vljudno izražanje sodi med kakovostne alazonične strategije.

Folkerjeve žalitve so izredno pogoste (»ti kurci«, »jebeni odvetniki«, »baraba zahojena«). Tudi klevetanje: »Lahko ti vidiš mojega kurca« (12.); »Pa koga kurca briga, kaj ima to. /.../« (15.); »Jebeš približno!« (15.) Žalitve so prisotne tudi v Podpredsednikovih replikah, ko govori Folkerju: »/.../ Ti si megla. Zrak. Nula. /.../« (29.) ter »opica«, »kreatura«, »neumna žival«, »gnoj«, »peder«. Vse te strategije sodijo med kakovostne alazonične strategije, vendar menim, da zaradi svoje pogostosti ne funkcionirajo več v smislu komičnega. Izmed alazoničnih strategij za proizvodnjo smeha so v tej komediji prisotne tudi tehnike bahanja ali hvalisanja, ki sodijo med količinske kakovostne strategije; Mož v nogavicah Folkerja prepričuje, da ni kradel: »To bo pomota. Jaz sem bogat človek. Meni ni treba krast.« (13.) Mož v nogavicah primitivnega, žaljivega in nervoznega Folkerja užali, ko govori Jožefu: »Oprostite za tisto prej. Hvala, ker pomagate. Samo ta človek je očitno premalo inteligenčen, da bi razumel, kako ...« (17.)

Ob čustvenem naboju dramskih oseb se pojavi tehnika gostobesednosti, ki je količinska alazonična strategija. Po tem, ko Folker Podpredsedniku zlomi prst, Podpredsednik svoje namere, da bi obtožil napačnega, tudi prizna:

Vse sta zajebala! Bil je moj! Stisnil sem ga v kot! Dobil sem ga. Vse sem mu dokazal. Še malo, pa bi vse priznal. Uradno! Vama sem rešil kožo. Pizda, kako to boli ... Shocking shopping center bi ostal čist. Jaz sem postavil ves sistem, ne tisti peder tam zgoraj! On si ga je samo izmisli. Kot eno igračo, preklet froc razvajan! /.../ (45.)

V tej komediji se pojavi tudi tehnika laganja, ki sodi med ironične smejalne strategije diahronih nastav; pri pogovoru s Podpredsednikom se lažeta tako Folker kot Administratorka. Folker pravi, da kot priče ni vedel nobene ženske, Administratorka pa se kasneje zlaže, da tega človeka (Jožefa) še nikoli ni videla. Tudi v nadaljevanju Folker podaja Podpredsedniku napačne informacije, da je samo slišal vpitje in odšel pogledat:

Administratorka: Prvič ga vidim.

Jožef: Kako prvič? Povedali ste mi, da sem petdeset tisoči obiskovalec, da sem dobil nagrado!

Administratorka: Zamenjali ste me s kom.

Jožef: Pa da se boste poročili ...

Folker: To si mu povedala? Pa kaj imaš to temu kurcu za govorit? Kdo pa je on? (40.)

V dialogu med Administratorko in Jožefom komika izhaja iz elementa presenečenja, saj mu poda nenavaden odgovor:

Administratorka: ... sodelovanje v nagradnih igrah, počitniški paketi, poceni zdravniški pregledi ...

Jožef: Hvala, sem zdrav!

Administratorka: Brez skrbi. V ordinacijah SSC so še vsakemu kaj našli! (6.)

Podpredsednik z zanosom razlaga o podjetju, svojih ambicijah za napredovanje in pomenu ugleda za podjetje, medtem ko že povsem utrujen in naveličan Jožef samo čaka, da bi lahko odšel. Jožefova zadnja replika v sledečem dialogu odraža razvrednotenje njihovega »pomembnega« podjetja:

Podpredsednik: Dajte se no umirit! Tako se ne da delat! (*Tišina.*) Tudi meni ne paše, da sem zaprt tukaj z vami. Ampak tega ne moreva spremenit, a ne? Glejte, jaz sem podpredsednik sistema Shocking shopping. Podpredsednik, a ciljам na predsednika. Nisem še sprožil, a ga imam na muhi. Hec. Se radi hecate?

Jožef: Po pravici povedano mi zdaj ni do smeha.

Podpredsednik: Poglejte. Spekter mojega delovanja v sistemu Shocking shopping je obsežen. Ne gre samo za posle. Za politiko. Gre za mnogo več. Gre za ugled. Me razumete?

Jožef: Slišal sem, da ste ugledna ... kar koli že ste, ne vem več natančno ... (30.)

Podpredsednikove metafore v komični izjavi o Folkerju: »O tem se pogovarjava. Kot odrasla človeka. Tale Folker. Varnostnik. Poglejte ga. Ves je sesut. Nimam besed zanj. Primitivec. O kulturi ve toliko, kot sva midva pri treh letih. Z opero se ukvarja samo na sekretu. Ampak tam je itak vsak tenorist.« (31.)

Primer jezikovne dvournosti je dialog med Jožefom in Podpredsednikom. Slednji Jožefa zaslišuje s pravniško natančnostjo, po vsakem njegovem odgovoru pa spretno izpeljuje Jožefovo krivdo. Gre za manipulacijo, saj se Podpredsednik zaveda, kdo je resnični krivec, toda za dobro podjetja se pretvarja, da za pravega morilca ne ve in jo skuša naprtiti Jožefu. Jožef se v pogovoru, ko skuša dokazati svojo nedolžnost, zmede do te mere, da dobi sporočilo drug pomen, pomembne informacije pa izpušča in res izpade kot krivec. Smešnost izhaja iz tega, da Jožefova sporočila začnejo pomeniti nekaj povsem drugega: kot da ga je Administratorka privlačila in je zato šel z njo. Njun dialog poteka po naslednjem vzoru:

Jožef: Kaj naj napovem?
Podpredsednik: Kako ste prišli sem.
Jožef: Neka ženska ne vem, kje je zdaj ...
Podpredsednik: Kakšna ženska?
Jožef: V takšni uradni obleki ...
Podpredsednik: Shocking shopping poskrbi za obleke svojih uslužbencev.
Jožef: Zahtevala je od mene, da grem z njo ...
Podpredsednik: In vi ste jo ubogali?
Jožef: Uniforma je name vedno naredila vtis ... A vas lahko nekaj prosim? (28.)

8.6 Padec Evrope

Tudi *Padec Evrope* zaradi obilice tragikomičnih situacij, obešenjaškega in črnega humorja ter reflektivnih replik dramskih likov, ki odražajo njihovo tragično eksistenco ter srhljivega konca z umorom in samomorom, zvrstno sodi med črne komedije. Skozi komiko Zupančič podaja temnejšo plat kapitalizma, družbene elite, apatičnost nekaterih za družbene težave, paradokse ter razkol med demonstranti in elito.

V nekaterih komičnih sekvencah komika izhaja iz elementa presenečenja: bralec/gledalec je pripravljen na to, da bo Mart podal pozitiven odgovor Elkeju, vendar ga v resnici popolnoma poniža. Komični učinek izhaja tudi iz končne Martove replike, ko poda povsem absurdno utemeljitev, ki priča o njegovem vrednostnem sistemu:

Mart: Veš, kaj je pa meni na tebi najbolj všeč?
Elke: Karakter?
Mart: Ne, tega nimaš.
Elke: Kaj pa potem?
Mart: To, da si bankir. (*Danielu.*) Kaj se pa vi smejete? (4.)

Pogoste so besedne igre na področju besedne komike s postopkom interference serij, ko sporočilo dobi povsem drug pomen in ga lahko interpretiramo na več načinov. Kot dramaturška strategija sodi med kakovostne alazonične strategije. V prvi repliki prašička razumemo kot hranilniček za denar, v naslednji pa Valda sporočilo nadaljuje na način, kot da je Mart omenjal žival. Na tem mestu se pojavi prva točka prešitja. V tretji repliki pa Mart vpelje smisel, drugačen tako od Valdinega kot svojega prvega: stanje človeka po pitju alkohola. V celotni kratki besedni igri se torej pojavita dve točki prešitja in elementa presenečenja.

Mart: A se čudiš? (Vsem.) Elke je imel že v šoli najtežjega prašička. Kako so mu cekinčki padali iz ritke!
Valda: Jaz sem imela raje mačka.
Mart: Ti ga imaš vsako jutro. (4–5.)

V dialogih med osebami komiko mestoma ustvarja cinizem in podcenjujoč odnos do dogodka:

Kris: Penzion Evropa. Evropa, lepo te prosim. Na otvoritvi so bili pa plejboji in kurbice. Ena je še ostala tukaj
Simon: Ona je lokalna starleta.
Kris: Malo morgen. (7.)

Prisotna je tehnika laganja, ki sodi med ironične smejalne strategije diahronih nastav: Simona se možu Danielu trudi prikriti ljubezensko razmerje s Krisom. Bralec/gledalec mora za prepoznanje komičnega vzpostaviti nadrazumevanje in razumeti kontekst, da sta Kris in Simona ljubimca. Zmedeno mu odgovori: »Zelo bežno. Gospod Kris je prijatelj ... od moje prijateljice. Se spomniš Suzane?« (8.)

Hotelir Mart na svoji otvoritvi izreka dovtipe po takšnem vzoru: »Sporočiti vam moram, da so vsi pomembni gostje že odšli.« (10.) Z njimi izraža ciničen odnos do drugih, bankir pa mu je vseh zgolj zaradi svojega posla, ki mu bo koristil: »Razen enega, spoštovani bankir. Eden je še tukaj.« (10.) Dovtipne replike izrekajo tudi druge osebe. Kris na Valdino vprašanje, če je vedno tako siten, odgovori: »Slab horoskop. Tiča imam v ascendentu.« (14.) Simona s temi besedami označi Marta in Šarloto: »Ta dva sta ravno za skupaj. Kaj me gledaš? On je ego, ona je pa trip!« (14.) Negativen odnos do kemičnih substanc Kris izrazi s sarkazmom: »Jasno. Večji ego si, bolj te rukne, a ne.« (15.) Šalo, ki izhaja iz črnega humorja, izreče Šarlota Valdi, ko se obotavlja pri užitju droge: »Če imate namen zdrava umreti, potem da. (15.)

Sledi tehnika bahanja, hvalisanja v Martovem bahaškem uvodnem govoru na zabavi po otvoritvi. Na videz se obrača tudi na goste, v resnici pa gre za egoistično poudarjanje samega sebe kot pomembne osebe. Tehnika bahanja sodi med količinske alazonične strategije:

Hvala, prijatelji. Hvala vsem, ker ste prišli. Kdo pa ne bi, če ga jaz povabim? Danes je bil poseben večer. Spoznali ste pomembne ljudi. Ne bomo se sprenevedali. Moj prijatelj Elke bi rekel, da je vse to skupaj teater. Pa kaj potem? Naj se ve, kdo spada na takšno otvoritev in kdo ne. To je bilo

srečanje drznih ljudi. Ljudi, ki si upajo. Ljudje, ki so ugledni, ker vedno znova dobijo vabilo na takšne prireditve. In ni naključje, da pridejo vedno isti. /.../ (10–11.)

Na Martove replike se (tiho, sam pri sebi) cinično odziva novinar Kris. Martu poda dve novinarski vprašanji o tem, kdo je glavni investitor ter, zakaj imajo postelje zraven bide. Mart mu poda humoren odgovor, ki ima več konotacij in lahko pomeni pranje denarja ali namig na erotiko: »In drugič: v tej državi se nekateri peremo tudi med nogami. Več o tem vam lahko pove gospodična Šarlota, naša svetovalka za nad standardno opremo.« (11.)

V komediji je prisotne precej značajske komike. Najbolj karikiran lik v tej komediji je Mart, hotelir in povzpetnik. Skozi način govora se nam razkriva njegov egocentrizem, primitivizem, bahaštvo in podcenjujoč odnos do drugih. Rad ima predvsem sebe, druge pa ceni le v primeru, če meni, da bo imel od njih materialno, poslovno korist. Svoj vrednostni sistem, v katerem sta na prvem mestu denar in zabava, dokazuje s takšnimi pripombami: »Veste kaj: banda mi že ne bo pokvarila praznovanja!« (13.) Ne zna se izražati – tehnika klevetanja je v njegovih replikah zelo pogosta in sodi med kakovostne alazonične strategije: »Pa za koji kurac demonstrirajo?« (12.) Njegov podcenjujoč odnos do drugih in zaverovanost v lastno pomembnost pa dokazujejo takšni komični dialogi:

Mart: (*Danielu.*) Ej, ti. A mi dovoliš, da te tikam?

Daniel: Sem že hotel predlagati, da bi se midva ...

Mart: Ne midva. Samo jaz tebe. Ti boš mene vikal. No, kaj? (17.)

Mart: (*Neznancu.*) A veš, da me delaš nervoznega? Nočeš povedat, kdo si. V redu. Nimaš osebne. V redu. Ampak zakaj misliš, da imaš pravico viset tukaj in bit tiho in kar nekaj? Pazi se. Če se delaš norca iz mene, ti bom potegnil ta mutast jezik iz ust in te z njim privezal na kljuko od vrat. Če bo slučajno hotel še kdo iz tvoje familije priti sem noter in mi sesuvat otvoritev! (30.)

Lokalna starleta Šarlota je karikirana že s svojim interpretativnim imenom, saj na zabavi deluje kot nekakšna »sladica«, ki kratkočasi in zabava goste. Njena erotična dejavnost je največkrat karikirana skozi lastne dvoumne ter Martove replike: »Danes je pri meni vse zastonj« (15.) ter Martova »Ti daš v usta karkoli.« (15.) ter »Nekaterim pride kasneje.« (18.), ko želi povedati, da nekateri učinek drog čutijo kasneje. Sledeči dialog prikazuje, kakšno stališče gojijo do nje drugi:

Šarlota: Mogoče mu pa samo ne paše. A to pa ni mogoče?

Elke: Pa kaj potem? A vam vedno paše to, kar morate počet?

Šarlota: Ta je bila pod pasom, spoštovani bankir.

Elke: Nedvomno. Tam se začne vaše področje. (24.)

Tudi druge dramske osebe so karikirane zaradi svojih pomanjkljivosti, ki so v tej drami najpogosteje plehkost, apatičnost za družbene razmere in neumnost. Simona na Šarlotino domnevo, da ima Benjamin črni pas iz juda, odgovori: »Samo ga nima s sabo!« (20.) Daniel si tako zelo želi poslovati z Martom, da se mu prilizuje in se tudi v največjih neumnostih z njim strinja. Zaradi tega se mu posmehuje tudi žena Simona, ki pripomni, da se itak že cel večer strinja z Martom. Benjamin je lik popotnika, ki ne govori o ničemer drugem kot o potovanjih in uživaštvu. Svoje stališče in nerazumevanje do demonstracij izrazi v svoji banalni repliki: »Pa kaj vi jemljete vse tako resno? Vedno bodo eni notri in eni bodo ostali zunaj. To tako je. A moram jaz zato travmirat, ker sem slučajno tukaj notri?« (20.) Zanimiv je tudi sledeč dialog, ko Benjamin pereče družbene razmere napelje na grobo šalo:

Kris: Mogoče je pa slučajno prišel vmes.

Daniel: Kam vmes? Med policaje in bando?

Kris: O kakšni bandi govorite?

Benjamin: Slučajno prišel vmes! Ta je dobra. A vam povem en joke? Dve ženski nogi hodita po cesti. »Kam greva«, vpraša leva. »V kino, če ne bo prišlo kaj vmes ...« (21.)

V drami nekateri učinki izhajajo iz situacijske komike. Mart, ki je najmanj vljudna in najbolj primitivna oseba v komediji, pametuje o bontonu in pametnih vprašanjih in takole nagovarja Neznanca: »Nehajte. Ta vprašanja, to so same neumnosti. Kaj se mu je zgodilo. Kaj pa, če je on kriv, da se mu je kaj zgodilo? Sploh je pa na začetku zmeraj bonton. (Neznancu.) Kaj zahteva bonton? Da se človek najprej predstavi. Kako vam je ime?« (23.)

Konflikt med Martom in Krisom povzroči, da Mart prične izdajati Krisa v sledeči ironiji: »Taka lepa duša. Taka vljudnost. Tak cukar od človeka. Ne me jebat. (Vsem.) A vam povem nekaj o tem modelu?« (30.) Ironičen komentar poda tudi Šarlota, ko Simona vzpodbuja moža Daniela, naj ima malo ponosa: »Oh, kako melodramatično! Šla je z drugim, ampak jo še zmeraj skrbi za prvega!« (38.)

Substance, ki so jih zaužili Mart in gostje, pričnejo delovati in povzročijo, da se začnejo nekatere osebe izpovedovati. Elke, Kris, Daniel, Šarlota in Simona podajo dolg

komentar o sebi, v katerem izrazijo svoja občutja in se razkrijejo. Krisov monološki komentar na komičen način prikazuje njegovo bivanjsko tragiko, nejasnosti in strahove:

Bom. Obljubim. Same fraze. Sami stereotipi. Sama megla. Vse je brez veze. Printer mi crkuje. Pljuča mi crkujejo. Od cigaret. Kavov zlivam vase kot vodo v sekret. Nekaj iščem, pa ne vem kaj. Rab bi dobro, pa ne vem, kaj je slabo. Rad bi prav, pa ne vem, kaj je narobe. Vse mi gre na živce. Vsi mi greste na živce. Vse je že sformatirano, vse je eno samo preseravanje. In jaz sem ta glavni. Naj vsak počne, kar mu paše. Koliko mora človek spit na to tableto, da izgubi zavest? (37.)

Svoj absurden položaj, ko Daniel pristane na vse, kar reče Mart, samo da bi pri njem dobil službo, doseže višek, ko mu dovoli najbolj nehumane žalitve. Mart si kar na lepem, iz zabave, zanj izmisli vzdevek »podgana« in ga s tem zasmehuje. Krisu naroči, naj v svojem časopisu objavi, da je na otvoritev prišla »podgana«. Kris, ki je že povsem pod vplivom substanc, na to pristane. Daniel takole izrazi svoj tragičen položaj: »Ja! Vse – ampak res čisto vse sem vložil v posel, ki ga bom jutri sklenil s tem gospodom. Zato bom naredil vse, da si gospod ne premisli. Če moram biti danes zato podgana, ni problema. A grem na vse štiri?« (39.)

Dogodki na zabavi ob otvoritvi se ob koncu sprevržejo v absurdne situacije: gostje so pod vlivom substanc, Neznanec pa zaradi njihovega nasilja postane marionetni lik, nekakšno središče njihove zabave. Začeli so s tem, da so ga na silo napili, kasneje želijo ugotoviti njegovo spolno usmerjenost tako, da ga Valda in Šarlota na silo poljubita. Nato ga pričnejo se slačiti, da bi ugotovili, če je res moški.

8.7 Komični učinki gledaliških uprizoritev

Komično sem večidel analizirala na podlagi dramskih besedil, saj jih odlikuje zanesljivost. Prednost tovrstne analize je v tem, da se lahko k delom besedila vedno znova vračamo ter opazimo posebnosti in povezave med njimi. Po drugi strani pa smo pri tovrstni analizi prikrajšani za mnoge učinke, ki jih omogočajo odrske realizacije. Med njimi tudi nekatere sestavine komičnega s komičnimi učinki, ki nam z vidika bralca niso dostopni: to so avtonomni gledališki elementi, kot so kostumi, gestikulacije, obrazna mimika, jok, kričanje, intonacija in drugi. Zlasti prvine nebesednega jezika so tiste, ki nam pogosto tudi ob izčrpnih didaskaličnih opisih situacij niso dostopne. Strinjam se z Juretom Gantarjem, ki je zapisal: »V teatru neprestano srečujemo

smejalne tehnike, ki so popolnoma neodvisne od besednega zapisa, ki se izogibajo vsakemu poskusu, da bi jih ponovili, in ki nasploh zaživijo samo v stiku z gledalci.« (1993: 8). Sama menim, da je ugodje kot temeljna sestavina smeha (Gantar 1993) intenzivnejše ob dejanski odrski uprizoritvi, prav tako pa lahko o polnokrvni komični katarzi govorimo zgolj z vidika gledalca gledališke uprizoritve.

Z namenom analizirati komične učinke gledališke uprizoritve in opaziti posebne mehanizme za ustvarjanje komičnega, sem si izmed štirih komičnih dramskih besedil, ki so v času nastajanja diplomske naloge že bila uprizorjena, ogledala tri. Ogledala sem si posnetke sledečih uprizoritev: uprizoritev *Golega pianista ali Male nočne muzike* pod režijo Matjaža Zupančiča iz leta 2001 v MGL; uprizoritev *Bolje tič v roki kot tat na strehi* pod režijo Matjaža Zupančiča leta 2004 v MGL; uprizoritev *Reklame, seks in požrtija* pod režijo Matjaža Zupančiča leta 2009 v MGL.

V *Golem pianistu* so dodani nekateri komični učinki, ki v besedilu ne morejo zaživeti. Že v začetku uprizoritve gledalec vidi, da Zinka in Jolanda v rokah držita revijo Lady, kar njuno plehkost poudari. Določene replike, ki že na besedilni ravni učinkujejo komično, so poudarjene z glasnostjo: denimo pripomba, da so črnke primerne samo za črnce. Na ravni obrazne mimike komične učinke poudarja njuno zavijanje z očmi. Ko se na prizorišču pojavita Škodlarič in Vrhovrc, je prikazana njuna okornost: Škodlarič večkrat pade na tla in se zaleti v steno. Zanimiv je njun pozdrav, s katerima učinkujeta kot klovna: klobuka vržeta v zrak in ju še višje brcneta. Ko ju v sobi zagleda Adamovič, je viden njegov zaprepaden pogled, ki deluje komično. Komično pa je tudi krohotanje Škodlariča in Vrhovca, ko se posmehujeta zaprepadenemu Adamoviču. Sledi še nekaj komičnih situacij: Škodlarič in Vrhovrc se obrneta proti Adamoviču, še preden se preobleče. V preobleki predhodnika je smešen, ker mu je prevelika. Ko se k njemu na obisk vsili Minka, je vidno naveličan. Gospa ga kot lutko na stolu »popravi« tako, da mu prekriža noge in pripomni, da je tako sedel njegov predhodnik. Njun dialog je komičen, ker ga Minka prekinja in govori mimobežno. V poslovni pozdrav ga klopne po zadnjici. Situacija, ki sledi, je komična: Adamovič igra na pianino, ko pa se vrneta Škodlarič in Vrhovrc in začneta pripravljati lestev, se hitro, v zadregi preobleče. Ker je prisiljen ostati na lestvi, pride Zinka in začne lestev stresati. Trojica sorodnikov Teta, Sestra in Stric se prav tako vede komično: v njihovem govoru je veliko razburjenja, kadar začutijo kompleks, da so s podeželja. Sestra z jezo ponovi svoje ime: »Joužica«,

ko jo Adamovič pokliče po imenu. Komično pa učinkuje tudi hrup na odru, ko se Adamovič zaleti v Minkin pladenj s štrudljem. Ko Adamovič in Zinka ostaneta sama v sobi, je komična situacija, ko ju vsi opazujejo čez okno ter poslušajo njun dialog. Nato splezajo po lestvi navzdol in so spet v sobi. Ob koncu drame, ko Adamovič zapoje ljudsko pesem, je situacija na odru prikazana precej tragično: Adamovič zelo počasi, s težavo, s premolki in trpeče zapoje to pesem. Za razliko od prikaza Adamovičevega petja na odru deluje v besedilu ta situacija precej komično.

Tudi v *Bolje tič v roki kot tat na strehi* so dodani nekateri učinki, ki v besedilu ne morejo biti realizirani. Banovičevo in Brkičevo vedenje na odru je v besedilu sicer nakazano v Zupančičevem didaskaličnem opisu, da gre za dva klovnovska tipa. Na odru delujeta okorno, se zaletita v stol, povzročata hrup. Izrazita je Banovičeva obrazna mimika. Lik histerika, ki ga predstavlja Banovič in je zaradi te slabosti karikiran, pa prav gotovo odlično zaživi na odru: njegov govor je mestoma jokav, pod vplivom panike pospešen, prav tako njegovi gibi. Brkič je komičen zaradi svojega kričanja. V znak, da odhajata s prizorišča, Brkič brčne Banoviča, on pa njega nazaj. Karikatura Klare kot fetišistke filozofskega diskurza prav tako izraziteje zaživi na odru kot v besedilu: natančno je prikazana njena obrazna mimika in nehoteni gibi ob doživljanju orgazma. Lik vsiljive Metke na odru deluje komično zaradi svoje menjave v barvi glasu: zdaj ironično in s krohotom, v naslednjem trenutku jezno. Izrazita je njena obrazna mimika in zavijanje z očmi. Marionetni lik Kuharja deluje komično že zaradi tega, ker se mehanično pojavlja na odru. V roki drži kuhinjsko sekiro, ki deluje precej srhljivo. Nesporazum med Sandičem in Davorinom je že na ravni besedila precej komičen, na odru pa ga bogatijo Sandičeva ironija na začetku dialoga, odmikanje pogleda od Davorina, zavračanje Davorinovih dotikov, znaki čustvene vznemirjenosti, ko udari po mizi in se zapodi proti Davorinu, ter njegovo kričanje, ko se jezi. Ko se v stanovanju znajdejo vsi štirje (tatova ter ljubimca) je na odru postavljenih četvero vrat, s pomočjo katerih je prikazano umikanje Banoviča pred Davorinom in Klaro. Komičen je prizor, ko se Klara od vznemirjenja nad Banovičevim govorom znajde v njegovem naročju in v tistem trenutku vstopi v prostor Davorin, ki postane ljubosumen; ta njegova pomanjkljivost je dobro prikazana skozi nevrotično vedenje in pomikanje na prizorišču. Ko se na prizorišču znajdejo vse dramske osebe, komično učinkuje situacija, ko si Davorin ob mizi skriva svoj obraz s klobukom.

Menim, da uprizoritev *Reklame, seks in požrtija* za razliko od besednega zapisa na odru učinkuje precej bolj grozljivo kot v besednem zapisu. Kljub védenju, da gre za komedijo, je namen prikazati tragično sliko sodobnega sveta in kapitala na odru zelo uspešno. Komično učinkuje že Mocartova »oprava« na odru, predvsem njegova pričeska z žensko sponko. V znak, da odpošlje osebe nazaj v službene prostore, tleskne z rameni. Lik tajnice v besednem zapisu skorajda ne pride do izraza in ne funkcionira komično, medtem ko je na odru zelo poudarjen in stereotipiziran: tajnica se na odru sprehaja in premika kot robot, glasno govori s cvilečim glasom, se smehlja ter odkimava. Odlično je prikazan izpraznjen odnos med Tiborjem in Vesno, ko je on niti ne pogleda, temveč med hojo bulji v časopis. Podobno je s prikazom četverice – Mocarta, Karmen, Tiborja in Vesne v banji; moška lika delujeta nekoliko pasivna in odmaknjena v poslovne zadeve. Zelo pomembna pri ustvarjanju učinkov pa je glasba, ki spremlja nekatere situacije. Včasih grozljiva in temačna, v prizoru med Andrejo in Študentko pa nekoliko melanholična in umirjena.

9 Zaključek

V svoji diplomski nalogi sem na praktičnih primerih iz sodobnih komičnih dramskih besedil avtorja Matjaža Zupančiča analizirala komične prvine. Opozorila sem na sodobne teme v Zupančičevih dramah, družbeni angažma v prikazu sodobnosti ter njegovo značilno dramsko pisanje, pri katerem izhaja iz dramatike absurda. Za razumevanje bistva komičnega kot zvrsti sem v začetnih poglavjih navedla osnovne definicije komedije in komičnega iz slovarjev ter bistvo in sestavine (denimo značilni avtomatizem) komičnega žanra po Henriju Bergsonu. Po Ponižu sem navedla pomenske sklope, ki sestavljajo strukturo komičnega (npr. univerzalna komika) ter povzela značilnosti dramske osebe, prostora, časa in jezika v komediji, ki se razlikujejo od resne dramatike. Zaradi zvrstne hibridnosti dramskih del sem komedijo kot dramsko zvrst/žanr umestila v sistemu genologije ter razložila pojem absurdne in črne komedije. Znotraj dramatike absurda sem poudarila pojem absurdne komike. Pojasnila sem tudi pomen erotike v komediji, ki v vseh komičnih delih ustvarja komične učinke. Pri pomenu erotike za vzvod komičnih učinkov sem izhaja zlasti iz tez in ugotovitev Urše Vogrinc v njenem magistrskem delu.

Pri analizi komičnega sem se med drugim oprla na Bergsonovo teorijo, ki razlaga situacijsko, značajsko in besedno komiko ter komične postopke ponavljanja, interference serij, inverzije, močiclja na vzmeti ter snežene kepe. Pri določitvi dramaturških strategij (jezikovni neredi, tehnika laganja, tehnika transvestizma) za vzbujanje namernega smeha v gledališču sem izhajala iz raziskave Jureta Gantarja. Pri analizi psiholoških tipov v komediji (komike »jaza«, ki se otepa z »onim«) ter tehnike ponavljanja v kontekstu psihoanalize in filozofije sem izhajala iz teorije Alenke Zupančič. S pomočjo njene teorije sem pojasnila pojem prave ali subverzivne komedije, komične sekvence kot časovnosti komedije, zgradbo komičnih sekvenc (denimo besedne igre ali daljšega komičnega prizora) s pojmi diskrepance, viška komičnega, točke prešitja, momenta zadovoljitve in elementa presenečenja. Te teorije sem zgoščeno povzela, pred analizo pa sem opozorila na Zupančičevo stališče glede delitve na komedije in resne drame, pri čemer izhaja iz ambivalentnosti kot izraza modernega občutenja sveta.

Med komedije sem po kriterijih, ki so opisani v poglavju 7 Predstavitev Zupančičevih komedij, uvrstila dela *Goli pianist ali Mala nočna muzika*; *Bolje tič v roki kot tat na strehi*; *Razred*; *Reklame, seks in požrtija*; *Shocking Shopping* ter *Padec Evrope*.

Komični učinki, ki jih ustvarja erotika, se pojavljajo na različnih ravneh. Ustvarjajo jih grobe šale in dovtipi, ki jih izrekajo predvsem šovinistični moški liki (npr. Shultz v *Razredu* in Mocart v *RSP*). Na ravni dialoga ustvarjajo komične učinke tudi seksualni namigi in nedokončane misli, denimo v dialogu med Zinko in Jolando. Nekatere osebe so karikirane zaradi svojega seksualnega značaja in erotične dejavnosti. Klara je fetišistka filozofskega diskurza, ki nehoteno pada v stanja vznemirjenosti. Po Bergsonu je prav nehotenost izvir komičnih učinkov oziroma tisto, čemur se smejemo. Zaradi svoje erotične dejavnosti je karikirana tudi Šarlota, in to že na ravni interpretativnega imena, ki namiguje na posladek za goste. Komične učinke ustvarjajo tudi osebe, ki se ji zaradi tega posmehujejo ter na njen račun oblikujejo besedne igre z dvoumnostmi, ki namigujejo na njeno dejavnost. Pomemben vzvod komike pa ustvarjajo tudi diskrepance oziroma zgrešena srečanja oseb, ki se znajdejo na istem mestu, denimo poročena ljubimca, ki ju ravno med poljubom zalotita znanca. Primer zgrešenega srečanja, ki ustvarja komične učinke, je tudi, da se na zabavi znajdejo mož, žena ter ženim ljubimec in se posledično vpletejo v konflikte. Motiv transvestizma se pojavi, ko lik Moškega napačno razume šalo enega izmed seminaristov ter se preobleče v žensko.

Najizrazitejše prvine absurdne komike najdemo v delih *Goli pianist ali Mala nočna muzika*; *Bolje tič v roki kot tat na strehi* ter *Razred*. Ustvarjajo jih marionetni liki, kot sta lik psihotičnega Kuharja ter Moški. Kuhar zaradi melanholije, kadar zasliši dve določeni besedi, prihaja na prizorišče ter zapoje dve ljudski pesmi, da se pomiri. Moški pa je marioneta, ker naredi popolnoma vse absurde naloge, ki mu jih dajo seminaristi, tudi njihove šale vzame dobesedno. Komične učinke ustvarja tudi izpraznjen, absurden dialog med dramskimi osebami: mimobežen dialog med Adamovičem in Minko, v katerem Minka Adamoviča sploh ne posluša; izpraznjen dialog med Edijem in Jolando; govoričenje v prazno med Banovičem in Brkičem, ki se nikoli ne zedinita, mestoma pa se zavesta nesmiselnosti svojega dialoga; predavanja seminaristov brez vsakršne komunikacijske funkcije in brez pomembne vsebine (izrazito komično učinkuje predvsem govor Vodje seminarja, ki se trudi govoriti normalno, pa se mu v govor nehote vpletajo besede s enakimi začetnicami ali rimajoče se besede).

V Zupančičevih komedijah so elementi situacijske komike prisotni kot tehnika ponavljanja: Kuharjevo ponavljajoče pojavljanje na prizorišču ter petje; Jožefovo odgovarjanje na obtožbe »prišel sem po kruh in pol piščanca«; Folkerjevo ponavljajoče se vprašanje »veš, kdo je bil Sizif?«. V kontekstu psihoanalize učinkujejo komično, ker gre za kombinacijo presenečenja s pričakovanjem – čeprav ponovitev pričakujemo, nas kljub temu vedno znova preseneti in s tem ustvari komični učinek. Pomembna sestavina komičnega je v teh primerih avtomatizem, saj liki ta dejanja ali besede ponavljajo nezavedno, mehanično. Elemente situacijske komike predstavljajo tudi že omenjena zgrešena srečanja ljudi, ki se ne bi smeli srečati, ter izpovedovanje napačni osebi, za katero nek lik misli, da je prava (denimo Davorin se pogovarja s Sandičem, ker misli, da mu bo dal ključke od stanovanja; nova referentka Klara nerga o novi službi Karmen nevede, da se izpoveduje direktorjevi ženi). Postopek možicljja na vzmeti s preizkušanjem meje je razviden v prizoru med Davorinom in Sandičem; Sandič besno odide, ko ne razvozla Davorinovih gesel in jih še vedno razume kot osvajanje homoseksualca. Postopek snežene kepe prepoznamo v trenutkih Banovičeve nerodnosti, ko se zaleti v vrata in nehote vklopi sesalec ter radio. Inverzija se pojavi takrat, ko nek lik zamenja svojo vlogo ali spreobrne svoj vrednostni sistem: tat Banovič, ki pravi, da svoje ure ne bo ukradel; lik čustveno nestabilne Terapevtke, ki drugim pomaga z emotivno terapijo ter primitivni Mart, nezmožen inteligentne in spodobne komunikacije, ki Neznancu pametuje o pomenu bontona.

Zelo dodelana in premišljena v Zupančičevih dramah je besedna komika z besednimi igrami. Postopek besednih iger je interferenca vrst, saj se v njih prepletata (največkrat, mestoma pa tudi več) dva smisla ali ideji in lahko pomen takšne igre besed razlagamo na dva ali več načinov. Te igre pa nimajo zgolj funkcije komičnega s preigravanjem besed, temveč izražajo globljo idejo, največkrat sarkazem do fenomenov sodobnega sveta, denimo podjetij in ilegalnega poslovanja (znotraj besedne igre z besedami elita, smetana in mlekarne lahko razumemo mlekarne dobesedno kot podjetje ali pa kot ženski adut) ali posmehovanje nekemu dramskemu liku (izraz »pod pasom« lahko v kontekstu dialoga pomeni nekaj neprimerno izrečenega ali dejavnost prostitucije). Besedne igre so v Zupančičevih komedijah največkrat grajene z elementom zadovoljitve ali točko prešitja, ko dialog dobi povsem nov smisel in dramska oseba dialog napelje na povsem drug pomen. Ta večpomenskost je v teh besednih igrah tudi komični objekt. Med besedno komiko sodijo tudi jezikovni neredi in lapsusi, ki jih

zmedeno izrekajo dramske osebe pod vplivom laganja (Davorin, Klara) ali zaradi govorne motnje (Vodja seminarja).

Komičen značaj dramskih oseb (denimo primitivnost, šovinizem) dopolnjujejo alazonične in ironične dramaturške strategije za vzbujanje smeha. Z besedno komiko je prekrivna tehnika besedne igre, ki sodi med kakovostne alazonične strategije. Zlasti za nekatere moške like so značilni klevetanje in kvante (kakovostni alazonični tehniki) in bahanje (količinska alazonična strategija). Najdemo tudi tehniko laganja (odnosna alazonična strategija) ter gostobesednost (količinska alazonična strategija), ki je pogosto posledica čustvene vznemirjenosti dramskih oseb. Z besedno komiko so prekrivni tudi jezikovni neredi in blebetanje v govoru nekaterih oseb, ki sodijo med odnosne alazonične strategije. V govoru dramskih oseb najdemo tudi tehniko sarkazma (načinovna alazonična strategija), denimo v Andrejinim replikah, ko izraža sarkazem do Mocarta, češ da je strokovnjak za moralna vprašanja. Že omenjene tehnike ponavljanja sodijo med ironične strategije diahronih nastav. Primer, ko se Moški preobleče v žensko ter uprizori ples, predstavlja tehniko transvestizma (načinovna alazonična strategija).

Značajska komika se kot izvir smeha zaradi nehotenosti pojavi v primerih Klare (ki nehote pada v stanje vznemirjenosti) ter Vodji seminarja zaradi nehotenih lapsusov. Komika jaza, ki se otepa s svojim onim, je poleg Klare in Vodje seminarja značilna za nevrotične like, zlasti Davorina (njegovo ljubosumje in histerija), Banoviča (histerija) ter Kuharja (psihoza in težave z identiteto). Vsi imajo težave s svojimi strastmi ali nevrozami. Za komične učinke niso toliko pomembni njihovi notranji boji, temveč težave in spodrsljaji, ki so vidni navzven: histerični napadi in nerazumna interpretacija povsem vsakdanjih besed in dogodkov; denimo Davorin, ki si naključno srečanje s svojim študentom razlaga, kot da mu sledi mafija. Komične like predstavljajo tudi liki vase zaverovanih »pomembnežev«, pri katerih je komični objekt njihova lastna avtoriteta na družbenem položaju: Shultz, Mocart, Mart. Mocart in Mart hkrati predstavljata like povzpetnikov. Njihove trivialne lastnosti oziroma slabosti (primitivnost, šovinizem, apatičnost za družbene težave) so rekvizit, s katerim se kristalizira njihova človeškost.

Med branjem Zupančičevih dram me je razmišljanje o dramskem jeziku pripeljalo do sklepa, da je njegov dramski jezik razmeroma ekonomičen, s prevladujočimi kratkimi

replikami, a hkrati – tudi v funkciji komičnega – zelo učinkovit. Podobne ugotovitve podajajo tudi kritiki. Zupančič sam priznava svojo skrb za dialog, ki mu pomeni umetnost. Izhaja iz stališča, da mora drama predvsem uprizarjati, medtem ko literatura pripoveduje, opisuje in razlaga:

»Drama je dogodek. Slika. Situacija. Predvsem pa dialog. Umetnost dialoga je nekaj najtežjega. Ni dovolj ne psihologija, ne literariziranje: dialog je podoben notnemu zapisu. Ima svoj ritem. Čas. Kontrapunkte, elipse. Predvsem pa ima kontekst – to je alfa in omega dobrega dialoga. Besede v gledališki igri niso zaključek, ampak začetek. So pot do tistega, kar se skriva za njimi.« (Zupančič 2006: 8)

Kratkost in ekonomičnost replik v primerjavi s tragično dramatiko je splošna značilnost komične literature. Tudi značilnost, da se v komedijah osebe večidel obračajo druga na druge, drži pri Zupančiču. Mestoma pa se v njegovih besedilih pojavljajo nekoliko daljši, neke vrste monološki lastni komentarji, katerih funkcija je, da se dramske osebe nekoliko razkrijejo in izpovedujejo. Takšne refleksije so izrazite prisotne v dramah *Goli pianist ali Mala nočna muzika*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Razred* (predvsem lik Terapevtke), *Padec Evrope* (osebe pod vplivom droge spremenijo vedenje in se razkrijejo). Reflektivno v govoru Zupančičevih dramskih oseb omenjata tudi Nataša Gaši in Denis Poniž ter dodajata, da ta značilnost »ustvarja občutek globinskega pripovedovanja in s tem tudi bolj zapletenega približevanja problemom« (Gaši, Poniž 2010: 72). Primera iz *Bolje tič v roki kot tat na strehi* in *Padca Evrope*:

Metka: Mogoče si je kdo o meni ustvaril napačen vtis. Mogoče kdo misli, da sem ena opravljiva, žleht ženska. Ampak nisem. Če pa sem, pa nisem namenoma ... Hočem reči ... jaz ne bom Andrejki črhnila niti besedice. Mirno, pokončno in dostojanstveno bom šla preko tega. Vsakemu lahko spodrsne, a ne, gospod Sandič? In zdaj grem, čeprav sem že zelo utrujena. (Zupančič 2004: 236)

Daniel: Dobro. Bom odgovoril. Jaz sem posloven človek. Vztrajen in prilagodljiv. In precej razgledan, česar do sedaj najbrž niste opazili. In vas bom zdaj jaz nekaj vprašal. Zakaj hobotnica zdrži na veliki globini? Ne veste, kaj. Zato, ker je mehka kakor sama voda. A vseeno živi in raste. Ga ni pritiska, ki bi jo zdrobil. In ko se potem dvigne velika iz globin, vzbuja strahospoštovanje. Tudi jaz bom nekoč prišel na površino. Takrat bodo moje lovke segale na vse strani. Močne in okrutne. /.../ (Zupančič 2011: 39)

Stranskega besedila v njegovih komedijah ni zelo veliko, razen na začetku in koncu dramskega dogajanja, ko so v nekaterih delih podani didaskalični opisi dramskega prostora in situacij, ki bodo zaživele na odru. Med besedilom so dodane didaskalije, ki

služijo kot nekakšni režijski napotki, kratke oznake dramskih likov, komentarji in opozorila, na koga se določena dramska oseba obrača.

Strinjam se z Ireno Strnad, ki je podala opis Zupančičevega dramskega jezika:

»Za Zupančičev dramski jezik je značilno, da sta mu zelo pomembni atmosfera in neverbalno izražanje. Gre za nenapisane stvari, ki se jih da prebrati ali razbrati, tisto, kar ni direktno uprizorjeno, pa se da posredno videti iz dogodkov, govora, gest, postavitve prostora, namigov itd. Pomembno je, kaj lahko gledalec na podlagi dramskega besedila in nato gledališke predstave sklepa o samem delu, o njegovem namenu in sporočilnosti, kaj se dogaja v prostoru za odrom ter kako se vse to povezuje v celoto.« (2007: 480)

Menim, da Zupančič z dodelanim jezikom (predvsem besednimi igrami, ki pomen napeljejo v povsem drugačno smer), karikiranjem dramskih likov in absurdno-komičnimi situacijami odlično prikazuje temeljno ambivalentnost sodobnega sveta v smislu, da stvari niso samo tragične ali samo komične in s tem izraža svoj intelektualni angažma v duhu črne komedije. V Zupančičevih igrah so prisotni liki z bivanjsko tragiko in težavami, prikazani na humoren način skozi njihova dejanja ter besede. Nekateri liki so vpeti v srhljive absurdno-komične ali celo brezizhodne situacije (Adamovič, katerega sosede vdirajo v stanovanje; lik Moškega, ki se trudi za boljše delovno mesto; obtoženi Jožef, ki ga na koncu umorijo; lik Neznanca, ki ga mučijo z vprašanji in absurdnim, nasilnim ravnanjem). Kljub moreči atmosferi teh situacij so učinki zaradi prikaza teh situacij (duhovit dialog, ki vključuje obešenjaški humor) komični. Perspektiva teh komedij je pesimistična, ker je bližje tragediji kot komediji, saj liki trpijo zaradi strahu pred izgubo identitete, izgubo službe, obtožb zaradi nedolžnega obiska v trgovini, težnji po napredovanju, psihičnega in fizičnega nasilja in izpraznjenih odnosov s partnerji. Veliko je likov, ki komične učinke ustvarjajo s svojim značajem, dejanji in besedami, pa so kljub svoji pomembnosti na družbenem položaju zaznamovani s trivialnimi, povprečnimi osebnostnimi lastnostmi: primitivizem, nesposobnost za komunikacijo, apatičnost za družbene težave. Paradokse ustvarjajo s svojimi zahtevami, denimo zahtevami po komunikaciji in bontonu, čeprav se ga sami ne držijo. V Zupančičevih komedijah se pojavijo grozljivi motivi umora, samomora, grožnje umora in kanibalizma s simbolnimi sporočili o resnici in vplivu modernega sveta na posameznika.

10 Viri in literatura

- BERGSON, Henri, 1977: *Esej o smehu*, Ljubljana: Slovenska Matica.
- BOGATAJ, Matej, 2000/01: »Povsod je grdo, doma je najgrše«. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 49/8. 27–31.
- DOMINKUŠ, Darja in ZUPANČIČ, Matjaž, 2006/07: Razred pred vrati učilnice. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. 86/8. 7–9.
- DOMINKUŠ, Darja, 2006/07: Teorija slabe izbire. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. 86/8. 10–12.
- GANTAR, Jure, 1993: *Dramaturgija in smeh*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- GANTAR, Jure, 2004/05: Črni humor in psihopatologija malomeščanskega vsakdana. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 55/5. 5–12.
- GAŠI, Nataša in PONIŽ, Denis, 2010: Postsocialistični in tranzicijski smeh – slovenska komedija po letu 1991, izbrani primeri. *Obdobja 29: Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 69–75.
- KMECL, Matjaž, 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač & Nešović.
- KOS, Janko, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. (Literarni leksikon 44). Ljubljana: DZS.
- KRALJ, Lado, 2006: Sodobna dramatika (1945–2000). Primerjalni članki. Ljubljana: Znanstveno-raziskovalni inštitut Filozofske fakultete. 125–140.
- JAKLIČ, Andrej, 2009/10: »En hudič je, ki trza na vašo ponudbo.« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 60/3. 7–12.
- KRAIGHER, Amelia, 2009/10: Kapitalistične perversije. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 60/3. 13–18.
- LAMPRET, Igor, 2000/01: Goli pianist ali Mala etno glasba. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 49/8. 5–15.
- LAMPRET, Igor, 2004/05: O naključju, pripetljaju in pojasnilu. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 55/5. 15–23.
- LUKAN, Blaž, 2008: »Srečni novi razred« ali Drama samouprizarjanja. V: Zupančič, Matjaž: *Razred*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 75–110.
- PELKO, Stojan, 2000/01: »Zakaj se ne peljem?« *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 49/8. 17–21.

- PEZDIRC BARTOL, MATEJA, 2004: *Moderno v dramatiki Matjaža Zupančiča*. 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Zbornik predavanj. Ur. M. Stabej. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 107–115.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2004: Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom. *Jezik in slovstvo*. 49/5. 13–21.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2006: Videz in resnica (malo)meščanstva v najnovejši slovenski komediji. 42. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Zbornik predavanj. Ur. Irena Novak-Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 206–212.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2006/07: Od človeka do izdelka. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. 86/8. 47–49.
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- POGOREVC, Petra, ZUPANČIČ, Matjaž, 2002: Tveganje je ključna stvar. *Literatura* 131/132. 55–70.
- PONIŽ, Denis, 1995: *Komedija in mešane dramske zvrsti*. Ljubljana: Sophia.
- PONIŽ, Denis, 1997: Na poti h komediji. Ljubljana: *Društvo 2000*. 5–50.
- PONIŽ, Denis, 2008: *Uvod v teorijo dramskih zvrsti*. Ljubljana: Sophia.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*, 2008. Ljubljana: DZS.
- STRNAD, Irena, 2007: Drama *Hodnik* kot odgovor na konstrukt resničnosti današnjega sveta. *Slavistična revija*. 55/3. 473–485.
- STYAN, John Louis, 1968: *The Dark Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUŠEC MICHIELI, Barbara (et al), 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Urednice Marjeta Humar, Barbara Sušec Michieli, Katarina Podbevšek, Slavka Lokar. Ljubljana: ZRC SAZU.
- VITEZ, Primož, 2000/01: Prakritika pred praizvedbo Golega pianista. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 49/8. 33–37.
- VOGRINC, Urša, 2003: *Erotika v slovenski komediji*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost.
- ZUPANČIČ, Alenka, 2004: *Poetika: druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

ZUPANČIČ, Matjaž, 1993: *Izganjalci hudiča; Slastni mrlič; Nemir*. Ljubljana: Mihelač.

ZUPANČIČ, Matjaž, 2004: *Štiri drame*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

ZUPANČIČ, Matjaž, 2008: *Razred*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

ZUPANČIČ, Matjaž, 2009/10: Reklame, seks in požrtija. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega*. 60/3. 23–61.

ZUPANČIČ, Matjaž, 2011: *Shocking Shopping*. Tipkopis.

ZUPANČIČ, Matjaž, 2011: *Padec Evrope*. Tipkopis.

<http://www.veza.sigledal.org/prispevki/intervju-%C4%8Dez-lu%C5%BEO-jure-gantar>, dostopno na spletu dne 14.9.2011

<http://www.pgk.si/main.php?gr1=tetSloDra&gr2=ahv&gr3=dng>, dostopno na spletu dne 14.9.2011

http://www.siol.net/kultura/novice/2011/04/nagrajenca_letosnjega_tedna_slovenske_drame_matjaz_zupancic_in_eda_cufer.aspx, dostopno na spletu dne 14.9.2011

<http://www.veza.sigledal.org/prispevki/komedija-je-subverzivna-navzgor-in-konservativna-navzdol>, dostopno na spletu dne 14.7.2011

<http://www.veza.sigledal.org/prispevki/soping-pa-tak>, dostopno na spletu dne 20.11.2011

IZJAVA O AVTORSTVU DIPLOMSKEGA DELA

Spodaj podpisana Anja Lipovšek izjavljam, da je pričujoče diplomsko delo avtorsko delo in da so vsi uporabljeni viri in literatura korektno navedeni.

V Ljubljani, januarja 2012

Anja Lipovšek