

# FLUIDNOST IDENTITETE V DRAMATIKI MATJAŽA ZUPANČIČA

---

V dramskem opusu Matjaža Zupančiča zaseda vprašanje identitete osrednje mesto, saj se kaže že v njegovem dramskem prvencu *Izganjalci hudiča*, prvič objavljenem leta 1989, kot v do sedaj zadnjem napisanem delu *Prehod* iz leta 2015. Matjaža Zupančiča zanimajo protislovja sodobnega sveta, skrajne situacije, ki izzovejo vprašanje človekove identitete. V ospredju pa ni kulturna ali nacionalna identiteta, temveč vedno posameznik v odnosu do kolektiva in/ali sistema.

**Ključne besede:** slovenska dramatika, slovensko gledališče, Matjaž Zupančič, identiteta, družba, mediji, potrošništvo

Jože Koruza je za literarno zgodovino *Slovenska književnost 1945–1965* napisal poglavje *Dramatika*, v katerem je časovno obdobje dvajsetih let pregledno in sistematično predstavil skozi prevladujoče literarne tokove oziroma stilske usmeritve (npr. socialni realizem, sentimentalno humanistični realizem, ontološki nadrealizem ...), prikazal razvoj literarnih vrst (graditeljska agitka, meščanska drama, poetična drama ...) ter prispeval 23 portretov najvidnejših dramatikov tega obdobja, ki segajo od Jožeta Pahorja do Petra Božiča.

Tudi pričujoči prispevek bo neke vrste portret enega najbolj prepoznavnih in uspešnih sodobnih slovenskih dramatikov, Matjaža Zupančiča, pri čemer pristopam k njegovim dramskim delom z vidika identitete. Vprašanje identitete namreč lahko zasledujemo skozi celoten dramski opus, saj je prisoten tako v njegovem dramskem prvencu *Izganjalci hudiča*, prvič objavljenem leta 1989, kot v do sedaj zadnjem napisanem delu *Prehod* iz leta 2015. Izraz »fluidnost« v naslovu prispevka pa sem si sposodila pri Zygmuntu Baumanu:

Življenje v svetu, ki je poln priložnosti – vsaka je bolj mamljiva in prikupna od prejšnje /.../ je poživljajoča izkušnja. V takem svetu je malokaj vnaprej določeno, še manj nepreklicno. Malo porazov je dokončnih, malo – če kaj – spodrsrljavev nepopravljivih: a tudi nobena zmaga ni končna. Če naj možnosti ostanejo neskončne, ne sme biti nobeni dovoljeno, da okameni v večno stvarnost. Bolje je, da ostanejo tekoče in fluidne in »uporabne do« določenega datuma, saj bi sicer izrinile ostale možnosti onkraj dosega in v kali zatrle prihodnje avanture. (Bauman 2002: 80.)

Prav fluidnost je ena temeljnih značilnosti »tekoče moderne«, saj je to »epoha neangažiranosti, izmuzljivosti, enostavnega bega in brezupne gonje. V 'tekoči moderni' vladajo tisti, ki so najbolj izmuzljivi, ki se svobodno premikajo in svojih premikov nikoli ne napovejo« (Bauman 2008: 154). Dramske osebe Matjaža Zupančiča so predstavniki »tekoče moderne«, živijo med neskončnimi možnostmi, okus svobode pa je le navidezen, saj občutijo vso tesnobo, bolečino, ranljivost in zlasti negotovost in nepredvidljivost sodobnega sveta. Matjaža Zupančiča tako zanimajo protislovja sodobnega sveta, skrajne situacije, ki izzovejo vprašanje človekove identitete, pri čemer ga ne zanimajo kulturne ali pa nacionalne identitete, temveč vedno posameznik v odnosu do kolektiva in/ali sistema.

Matjaž Zupančič (rojen 1959) ima v slovenskem gledališkem prostoru tri pomembne vloge: je dramatik, režiser in pedagog. Do sedaj je napisal šestnajst dramskih besedil, to so *Izganjalci hudiča*, *Slastni mrlič*, *Nemir*, *Ubijalci muh*, *Vladimir*, *Goli pianist ali Mala nočna muzika*, *Hodnik*, *Igra s pari*, *Bolje tič v roki kot tat na strehi*, *Razred*, *Reklame*, *seks in požrtija*, *Padec Evrope*, *Shocking Shopping*, *Vorkšop na Moljera*, *Pesmi živih mrtvecev* in *Prehod*. Je tudi avtor dveh romanov: *Obiskovalec* in *Sence v očesu*. Režiral je številne igre domačih in tujih avtorjev v različnih slovenskih gledališčih (npr. D. Smole, M. Jesih, D. Mamet, B. Brecht, P. Weiss, W. Shakespeare, H. Pinter ...). Svoja znanja prenaša tudi na študente, je redni profesor na AGRFT na Oddelku za dramsko igro in režijo. Za svoje delo je prejel številne nagrade, med drugim petkrat Grumovo nagrado za drame *Vladimir* (1998), *Goli pianist ali Mala nočna muzika* (2001), *Hodnik* (2003), *Razred* (2006) in *Shocking Shopping* (2011) ter žlahtno komedijsko pero za *Vorkšop na Moljera* (2014). Avtorju je uspel tudi prodor na tuje odre, saj so bile njegove igre uprizorjene v Luksemburgu, na Hrvaškem, v Srbiji, Franciji, Rusiji, Avstriji, na Poljskem in drugje. Po igrah *Vladimir*, *Hodnik* in *Igra s pari* so bile posnete tudi TV-drame. Je eden redkih sodobnih dramatikov, ki je vključen v učbenike za pouk književnosti v srednji šoli in gimnaziji, njegova igra *Vladimir* je bila leta 2008 predpisana za maturitetni esej, v šolskem letu 2016/17 pa tudi za Cankarjevo tekmovanje, vse naštetu nedvomno prispeva tudi h kanonizaciji tega dramskega besedila.

Matjaž Zupančič skozi svoj dramski opus raziskuje eksistencialna vprašanja sodobnega človeka, in sicer skuša razumeti in odkriti vzvode, ki sprožajo nasilje, zastavlja si vprašanja, povezana z iskanjem človekove identitete, subtilno razgalja medčloveške odnose, zlasti prilaščanje drugega, zadušljiva in tesnobna razmerja, izpraznjenost in rutino ter mehanizme nadzora nad posameznikom in njegovo manipulacijo. Pri pisanju pogosto izhaja iz tradicije dramatike absurda, besedila

pa pod površino duhovitega, iskrivega, na trenutke celo komičnega in zabavnega dialoga ves čas skrivajo temnejše plati človekovega bivanja, ki rezultirajo v konec drame – bralec/gledalec je vsakokrat znova šokiran, ko opazuje, v kaj se lahko sprevrže neki popolnoma običajen, vsakdanji dogodek (Pezdirc Bartol 2004: 110). Ta ambivalentnost, neka temeljna dvoumnost, protislovnost, da stvari nikoli niso samo črne ali samo bele, samo grozne ali samo smešne, samo tragične ali samo komične, je po avtorjevem mnenju avtentični izraz modernega občutenja sveta (Zupančič 2002: 67). V nadaljevanju bom predstavila tista dramska besedila, v katerih vprašanje identitete zaseda osrednje mesto.

V dramskem prvencu *Izganjalci hudiča* imamo opraviti s povsem vsakdanjo situacijo. V blok se priseli nova sosedka Suzana, in čeprav se v drami nikoli ne pojavi, povzroči vznemirjenje ostalih stanovalcev, dva para jo zasledujeta in neprestano opazujeta skozi ključavnico. Ženska jih vedno bolj obseda, se plazi v njihove sanje, tlačijo jih more, moška pa tudi erotično vznemirja. Po hiši se širi nenavaden hrup, naokoli se plazijo sence, sliši se renčanje, noči so soparne, potem pa pridejo še mravlje – za vse nenavadne dogodke obtožijo Suzano, ki naj bi bila povezana s hudičem. Želijo si le, da bi v hiši zopet vladal red in mir, zato vdrejo v njeno stanovanje, iz pogovora pa izvemo, da so Suzano našli čez dva dni umorjeno v grmovju. Končno pride dež, odplakne mrčes, življenje obeh parov pa se vrne v stare tirnice. Sostanovalce moti, ker Suzana ne živi po njihovih pravilih, ker ne ustreza njihovi vnaprejšnji sodbi o podobi nove sostanovke, ker v njih budi različne potlačene strasti in strahove, kar postaja zanje neznosno. Matjaž Zupančič že v prvi drami vzpostavi razmerje med posameznikom in kolektivom, pri čemer je drugačni na silo odstranjen.

Neznanec v *Slastnem mrliču* je človek, ki ne ve, kdo je, človek brez identitete, ki je preganjan, čeprav ne ve, zakaj, zato vidi edini izhod v samomoru.

Nenadoma me je na cesti pozdravil neznanec. Meni popoln tujec. Pa čez čas še eden in potem še eden ... Ogovarjali so me različno; eni ljubeznivo, drugi osorno, tretji so me samo zviška pogledali. /.../ Nekdo je bil tukaj pred menoj, sem si govoril. Po njegovih stopinjah hodim. Zamenjali ste me z njim, sem si govoril. Potem pa me je nenadoma postalo strah. (Zupančič 1993: 120.)

V čakalnici na železniški postaji se Neznanec na stranišču obesi s kravato, preostali na postaji pa v mrliču prepoznavajo različne osebe in tako vanj projicirajo svoje želje, hotenja, strahove: Krovca v njem vidi fanta, ki je zalezoval njegovo hčer, Mlada ženska namišljenega ljubimca, Starec pa sprevodnika, ki ga išče že vse življenje. Medtem mrlič izgine in ponovno ga najdejo obešenega v WC-ju: »vse je že videno, že izvršeno, človek je usodno ujet v časovno zanko« (Lukan 2008: 79). Absurdna situacija človeka, ki se potika po svetu, kjer ga drugi prepoznavajo, a sam sebe ne pozna, v obliki groteske zastavlja temeljna vprašanja o obstoju in človekovi samopodobi. Hkrati pa nas Zupančič postavlja pred zanimivo provokativno misel: so morda naša življenja že vnaprej določena in ves čas igramo le neko vlogo?

Podobno vprašanje si zastavi tudi v dramskem besedilu *Goli pianist ali mala nočna muzika*, katere izhodišče je pravica posameznika do drugačnosti. Ta je izražena skozi željo novega podnajemnika Adamoviča, ki si želi imeti prazno sobo s klavirjem. Sostanovalci njegove želje ne razumejo, prinašajo mu pohištvo, popravljajo instalacije, ves čas vdirajo v njegovo zasebnost, soseda se mu celo predstavi za ženo. V stanovanju se tako znajdejo stoli in omara z oblekami predhodnega najemnika, ki je bil tudi pianist in je rad gol igral na klavir, Adamovič pa mu s tem, ko sprejme njegovo pohištvo, oblačila, navade ..., postaja vedno bolj podoben. Pri malomeščanskem kosilu, ko se zberejo sostanovalci in še domnevno sorodstvo z dežele, Adamovič skoči skozi okno kot njegov predhodnik. Igra je podnaslovljena kot črna komedija, zanjo pa najdemo v *Gledališkem slovarju* Patricea Pavisa (1997: 103) naslednjo definicijo: »Zvrst, ki je blizu tragikomičnemu. Igra od komedije ohranja le ime. Vizija je pesimistična in razočarana, pri čemer se ne zateka niti v tragični razplet. Vrednote so zanikane in igra se konča srečno samo zaradi ironičnega preobrata.« Adamovičev skok skozi okno je tisti moment igre, v katerem je ironični preobrat najbolj razviden. V duhu črne komedije je samomor zgolj simbolna preobrazba: edinstveni pianist umre, vrne pa se živ Adamovič, ki postane del skupnosti, je zloben, demonski, grozeč, skratka prilagojen, ostali pa ga takoj prepoznajo kot »našega človeka« in se čudijo, kako so ga lahko tako napačno ocenili.

Prihod tujca-umetnika v zaprto, samozadostno, omejeno skupnost je motiv, s katerim se Zupančič navezuje na tradicijo Cankarjeve igre *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Ker ne sme nihče odstopati od kolektiva niti vedenjsko niti miselno, se skupnost spravi na novega podnajemnika in mu vsili svoja merila in sodbe. Adamoviča čaka podobna usoda kot Suzano v *Izganjalcih hudiča*, le da je tukaj direktni, fizični obračun zamenjan z veliko bolj prefinjeno obliko manipulacije in psihičnega nasilja. Rezultat je nova identiteta, ki ni edinstvena in ni lastna posamezniku, temveč je produkt okolice, svoboda do drugačnosti pa je tako Suzani kot Adamoviču odvzeta. Taras Kermauner (2001: 41) ugotavlja, da je Zupančičevo sporočilo od *Izganjalcev hudiča* do *Golega pianista* podobno:

Nihče ne sme odstopati niti za malo, vsi morajo biti udje istega Nedeljivega družbenega kolektiva, vsi enako nasilneži, linčarji, miselno in vedenjsko vistosmerjeni; da pa bi lahko bili takšni, morajo zmerom – to je terjatev strukture – poiskati nekoga, ki ni kot ostali ali ki ga nedolžnega določijo, da ni kot ostali. Na tega se potem korporativno spravijo, ga mučijo in nazadnje pobijejo.

Z drugačnimi dramaturškimi sredstvi in drugačnim žanrskim okvirom si isto vprašanje zastavlja tudi v igri *Hodnik*, gledališki različici resničnostnih šovov. Sedem izbrancev, Dorian, Adrian, Nena, Tamala, Kišta, Nikson in Jana, zaprtih v hiši, kjer jih dan in noč snemajo kamere, s svojimi življenji in zasebnostjo tekmuje za naklonjenost televizijskih gledalcev. Tisti, za katerega bo glasovalo največ gledalcev in bo zdržal najdlje, bo zmagal, obogatel in postal slaven. Max, vodja podjetja Complex Trade, pa kot vrhunec oddaje izumi še hodnik, to je edini prostor v stanovanju, kjer ni kamer in kamor si lahko nastopajoči hodijo odpočivati od javnega razkazovanja – to pa je tudi prostor, kamor je igra postavljena.

[Matjaž Zupančič v] času popolne mediatiziranosti družbe in vseprisotnosti simulakrov obrne shemo televizijskih resničnostnih šovov na glavo. Pred nami zato niso elektronsko manipulirana telesa igralcev v posebej za TV izgrajenem simulakru resničnega življenja. Ne, njegova igra se dogaja v nekakšnem notranjem, skritem hodniku televizijskega šova, v katerem so igralci skriti pred TV občinstvom. (Toporišič 2009: 117.)

Geslo oddaje je »Bodi to, kar si!«, a hkrati moraš biti tak, da boš gledalcem všeč. Sedem tekmovalcev se sprašuje, kaj sploh so, kaj se pričakuje od njih, kaj je tisto, kar fascinira publiko, dokler se ne zavejo, da je pravzaprav vseeno. Eden od udeležencev, Dorian, tako ugotavlja:

Pozabi na tekmo. Montaža je vse. Complex Trade je vse. Oni izbirajo, kaj bo šlo ven. Vse posamejno in potem selekcionirajo. Montirajo. Izberejo detajle. Bolj ko so bizarni, raje jih imajo. Če hočejo narediti iz tebe kretena, ga bojo naredili. Če hočejo iz tebe narediti zvezdo, jo bodo naredili. Nauči se živeti s tem. (Zupančič 2004: 95.)

Matjaž Zupančič vprašanje identitete v globalnem medijskem dogajanju zaostri do končne dileme: sem torej jaz takšen, kakršen mislim, da sem, ali takšen, kakršnega me vidijo televizijski gledalci.

Ovrednotenje sebe prehaja vse bolj in bolj v sposobnost prekašanja drugih po spektakelskih merilih. Ovrednoten bo tisti, ki bo v vlogi najbolj pretiraval in hkrati najbolje prepričal o njeni pristnosti. Uprizarjanje sebe v resničnostnem šovu ali spektakelski resničnosti torej pomeni kraljestvo etološkega kiča. (Razac 2007: 128.)

Če je Neznanec človek brez identitete in Adamoviču identiteto določa skupnost, jo tekmovalcem podjetje Complex Trade, saj ima za vsakega od njih že vnaprej pripravljeno vlogo, ki jo glede na želje gledalcev le še nekoliko prilagodi, kar Olivier Razac (2007: 127) v knjigi *Ekran in živalski vrt* lucidno poimenuje »družbena dramtizacija identitete«. Človeška samopodoba postaja tako v modernem času vedno bolj fiktivna.

Konstruirani identiteti smo priča tudi v dramskem besedilu *Razred*. Igra prikazuje zaposlene v neoliberalnem kapitalizmu, ki se nenehno trudijo, da bi izkazali lojalnost korporaciji oziroma kapitalu. Izhodišče igre je izobraževalni seminar, na katerem naj bi pet strokovnjakov, akademskih avtoritet, vsak s svojo metodo pomagalo kandidatom do ustrezne poklicne kvalifikacije in napredovanja. Izkaže se, da je seminar zgolj prostor njihovega medsebojnega obračunavanja, frustracij, rivalstva, nastopaštva, zamer in žaljivk, kar se kaže tudi na jezikovni ravni, saj besedilo ves čas razkriva praznost njihovega medsebojnega znanstvenega diskurza. Seminarja se kot edini kandidat udeleži Moški, o katerem izvemo le, da je na seminar prišel v sposojeni kravati in obleki ter da potrebuje nekaj novih znanj za prehod v tretje nadstropje, s čimer bi bila njegova eksistenca rešena. Moški je torej novodobni slehernik, določata ga le sposojena obleka in spol, prav to pa sta tisti dve lastnosti, ki ju je pripravljen zastaviti za dosego cilja. Poslušnost, pripadnost stvari in želja

narediti čim boljši vtis so tiste lastnosti, ki ga vodijo od začetne negotovosti do vedno boljše izvedbe zastavljenih nalog. Na zahtevo strokovnjakov se preobleče v žensko in tako njihove akademske igrice realizira dobesedno, s čimer preseže pričakovanja in metode dela svojih učiteljev: »On nas jemlje resno!« in »Vse bi naredil, da bi mu uspelo!« (Zupančič 2008: 71).

Seminar je prostor brez senc in sledov, celo neke vrste nekraj, ki sicer dopušča in celo sproža razmah neposrednega, bistvenega, avtentičnega, a le zato, da mu dokaže, da lahko obstaja samo kot nenehna uprizoritev, kot posnetek brez izvirnika, kot sled brez stopala, torej kot ne-sled, kot samouprizorjeni spektakel. (Lukan 2008: 94.)

Moški se pod pritiskom strahu prilagodi zahtevam nadrejenih in v programirani rutini izvaja nalogo, izgubljeno identiteto pa nadomesti lepa embalaža, ki je prikladna vsakršni vsebini. Moški tako postane popoln izdelek (Pezdirc Bartol 2006: 49).

Dramske osebe Matjaža Zupančiča so tako postavljene v vlogo, ki jim jo določajo drugi – Adamovič sprejme vlogo predhodnika, ki mu jo vsilijo sostanovalci, tekmovalci *Hodnika* sprejmejo vloge oseb v TV-oddaji, ki jim jih določi medijsko podjetje, Moški pa sprejme vlogo uslužbenca v tretjem nadstropju, kot mu jo izdelajo strokovnjaki. V ozadju iger je ves čas prisoten prikaz sistema oziroma mehanizmov, ki človeka preoblikujejo, dopolnijo, popravijo, da postane v primeru *Golega pianista* ustrezen sostanovalec, v primeru *Hodnika* zanimiv za gledalce in s tem tržno uspešen, v primeru *Razreda* pa ustrezen član korporacije. Pripadnost podjetju in njegovemu sistemu je tudi značilnost dram *Padec Evrope*, *Shocking Shopping* ter *Reklame, seks in požrtija*, te zaradi idejnih sorodnosti Blaž Lukan poveže v trilogijo »drame posla ali korporativne drame«, saj je družba

zdaj samo še poslovna družba, firma, družbena pripadnost in odgovornost se manifestira in realizira znotraj podjetja, ki je hkrati tudi zamenjava za družino. Firma postane usoda, njena blagovna znamka ikona, šef pa bog ali vsaj njegov najvišji namestnik na zemlji. (Lukan 2012: 175–176.)

Ali kot pravi Predsednik v dramu *Shocking Shopping*: »Ampak mi smo ena velika družina. Mreža. Še več: Občestvo!« (Zupančič 2012a: 53).

Takšna »velika družina« je tudi sodobna družbena elita v dramskem besedilu *Padec Evrope*. Peščica privilegiranih se zbere na otvoritvi penziona Evropa, banket ima statusni simbol, saj kot pravi Mart, šef penziona: »To so pomembni trenutki. Trenutki, ko se preštejemo« (Zupančič 2012: 130). Šef, poslovnež, njuni soprogi, novinar, bankir ter starleta in plejboj, kot obvezna člena družabnih dogodkov, ter varnostnik, ki zagotavlja neprehodnost med notranjim in zunanjim svetom, se trudijo slediti diktatu zabave in užitka, a so zdolgočaseni in nezadovoljeni, zato posežejo po tabletkah egotrip, te pa zgolj razkrijejo njihovo pravo identiteto, ki se skriva pod dragimi oblekami in videzom uglašenosti. Medtem na ulicah potekajo nemiri in demonstracije, ki jih ne ganejo, dokler nekomu od protestnikov ne uspe vdreti notri. To je Neznanec, človek brez identitete, predstavnik večine, nezadovoljnih

množic, je človek z ulice, ki išče zavetje pred zunanjim nasiljem. Notri ga spustijo z upanjem po popestritvi dogajanja, a ob stiku z neznanim, drugačnim, pride na plan nezavedno, potlačeno. Neznanec namreč ne govori, se ne upira, ne upošteva ukazov, je nevaren, ker je nepredvidljiv, ruši njihovo rutino, to je svet, ki ga ne poznajo, je motnja v sistemu in jih ravno zato ogroža. Mart:

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! (Zupančič 2012a: 150.)

Neznanec je tako kot njegov istoimenski predhodnik iz *Slastnega mrliča* prazna množica, v katero osebe projicirajo svoje strahove in želje, ob njem sproščajo svoje frustracije, komplekse, ksenofobijo, šovinizem, vulgarnost in spolne perverzije. Neznanec je tujec, ki vstopi v neko vnaprej formirano, zaprto skupnost (kot smo lahko opazovali že v *Izganjalcih hudiča*, *Golem pianistu*, pa tudi pri *Vladimirju* in igri *Nemir*) ter jo v temeljih zamaje in pokaže na njene razpoke. Tako kot njegovi predhodniki tudi sam tragično konča.

Neznanec je s svojo ničelno identiteto (hkrati pa, na političnem nivoju, reprezentant uporne množice znotraj hotela) skrajna nevarnost za družbo v hotelu, za notranjost, ki je ogrožena od zunanosti: pravzaprav skozi neznanca v notranji svet vdre zunanost, lupina, opna, ki ogrozi samo jedro. (Lukan 2012: 182.)

Dramsko besedilo *Shocking Shopping* prikazuje fenomen nakupovalnih središč, ki potrošnika zapeljujejo s popusti, reklamami, akcijami. V tem bleščečem svetu novodobnih katedral se znajde Jožef Kotnik, ki je prišel kupit kruh in pol piščanca, a kot petdesettisočega obiskovalca ga čaka nagrada, ki pa ima seveda tudi drobni tisk, Jožef mora podpisati pristopno izjavo in s tem pridobiti interno članstvo. Jožef Kotnik tako kot njegov soimenjak Josef K. vstopi v kufkovski svet brez izhoda, znajde se v samem drobovju sistema nakupovalnih centrov, kjer se sooči z njegovimi pravili in obveznostmi oziroma politiko sistema, ki kljub na videz popolni svobodi deluje totalitarno in povsem hierarhično urejeno od varnostnika, administratorke, podpredsednika in predsednika, ki počistijo »vso svinjarijo«, da kupci lahko nemoteno nakupujejo. Kot pravi v intervjuju sam avtor, ga ni zanimala kritika potrošništva, temveč kar je zadaj:

Zadaj pa ni samo nakupovalno središče, ampak je sistem, je proces, je civilizacija. Je pasijon, ki ga prehodi sodobni slehernik Jožef Kotnik. V bistvu sem hotel narediti nekaj brutalno konkretnega in hkrati povsem abstraktnega. Nekaj, kar bi ujelo duh časa; bleščeča nakupovalna središča kot nova svetišča povezati s sivo cono človeške bede in družbene frustracije, ki generira nasilje. (Zupančič 2012b: 7, 10.)

Jožef Kotnik je priča stopnjevanemu nasilju, tudi sam je obtožen, da je ukradel voziček, saj so to zabeležile nadzorne kamere, ki tako omogočajo natančno rekonstrukcijo prikrojene resnice. Jožef Kotnik je priča umoru, pri katerem zgolj

pasivno gleda stran, zato tudi ob koncu na predsednikovo zahtevo, da bo treba pozabiti vse, kar je videl, odgovori: »Ne morem pozabit. Tega, kar sem videl.« in dodaja: »Zato ... zato, ker nisem nič videl. Gledal sem stran« (Zupančič 2012a: 55). Jožef Kotnik ni klasični junak, ki bi želel spremeniti sistem, tudi ni nedolžna žrtev sistema, je nihče, nepomemben posameznik, ki ga sistem z lahkoto odstrani.

Kotnik je 'splošni tip', mož brez posebnosti, pravzaprav nihče, na katerem pa se manifestira presija in agresija sistema. Sistem da Kotniku (novo) identiteto, identiteto notranjega sveta, kjer postane eden izmed mnogih. Četudi je bil prej nihče, je bil v tistem svetu vsaj suveren, bil je (paradoksn) nihče z identiteto; zdaj je identiteta brez vsega, resnični nič. (Lukan 2012: 181.)

Z dramo *Pesmi živih mrtvecev* Zupančič nadaljuje tradicijo Smoletovih *Zlatih čevljevčkov* ter se v idejah in formi navezuje na svoja predhodna besedila. Dogajanje predstavlja sestanek komisije v prostorih sodne medicine, kjer morajo strokovnjaki podati uradno poročilo o dogodku: preiskovanec je na svečani otvoritvi nakupovalnega središča visokemu gostu, predsedniku mednarodne finančne institucije, odgriznil kos ušesa, težava pa je, ker je bil osumljeni v času kaznivega dejanja že mrtev. Novodobni slehernik, nihče, kot smo ga spoznali že v dramah *Padec Evrope* in *Shocking Shopping*, sproža v komisiji različne odzive, njegova identiteta pa je vedno bolj konstruirana, od tega, da je demonstrant, narkoman, živi mrtvec, zombi, do mnenja, da je vse zrežirano. Komisijo pa bolj kot sam dogodek zaposlujejo medsebojna obračunavanja, hierarhija odnosov, leporečenje po protokolu, na dan prihajajo njihove temne plati, dialogi tako spominjajo na delo akademskih avtoritet v drami *Razred*, dokler v dvorano ne stopi Pacient, prej mrlič, eden od članov komisije pa se sprašuje: »Če je živ on, kaj smo potem mi? Kdo se komu sanja?« (Zupančič 2015: 849). Pacient spregovori, spoznamo njegovo socialno stisko in zdravstvene težave, zaradi katerih izdihne, komisija pa je vesela konca sestanka in dejstva: »če je on mrtev, smo mi živi, a ne?« (prav tam: 857). Pacienta tako kot Moškega iz *Razreda*, Jožefa Kotnika iz *Shocking Shopping* in Neznanca iz *Padca Evrope* opredeljuje to, kar Bauman poimenuje »identiteta podrazreda«, ki »pomeni odsotnost identitete; pomeni izbris in zanikanje individualnosti, lastnega obraza«, pomeni, da si izpadel iz avtoritativno potrjenega seznama ustreznih in sprejemljivih in ti bodo vsako drugo identiteto, po kateri hrepeniš ali se zanjo poteguješ, vnaprej zavrnili (Bauman 2008: 40). Besedilo je tako absurdna skica današnjega sveta, kjer vladajo različne nesmiselne komisije brez osnovnih etičnih standardov, kjer je pomemben protokol in procedura, življenje posameznika pa ne šteje.

V obravnavanih delih smo opazovali posameznika v primežu sistema, kjer ni izhoda, ujetost pa je nakazana tudi z izbiro zaprtih dogajalnih prostorov. *Prehod*, zadnje do sedaj napisano besedilo, pomeni zasuk, ki je viden že v naslovu: je torej možen prehod od notri ven? Dramsko besedilo se začne in medias res: »Za nami ogenj, pred nami zid. Kaj bomo pa zdaj?« (Zupančič 2016: 1062). Začetek tako spominja na scenarije akcijskih filmov, kjer je potrebno v zadnjem hipu pred apokaliptičnim koncem najti rešitev. V ta okvir postavi Matjaž Zupančič družbeno smetano na banketu, ki se iz neznanega razloga znajde pred ekstremno situacijo,



kjer maske padejo in ni več pomemben status, temveč golo preživetje. Dramsko besedilo je oblikovano kot igra v igri, kar je značilnost tudi nekaterih predhodnih Zupančičevih besedil, zlasti igre *Hodnik*, ki pa prehaja v metaigro: dramska oseba Režiser nastopajoče sprašuje, kakšen bo konec in kje je motivacija, priča smo osebnim konfliktom in ljubezenskim zapletom, ki se sintetizirajo v ključno vprašanje dramskega besedila: »Nekdo se mora žrtvovati. Ker ni prehoda za vse. To je keč!« (Zupančič 2016: 1098). Na meji med resničnostjo in fikcijo, odrom in zaodrjem, današnje stvarnostjo in iluzijo gledališkega dogodka Zupančič zastavi tehtna vprašanja, kdo je danes pripravljen narediti nekaj za skupno dobro in ne le za lastno korist ter ali obstaja še kakšna ideja, za katero se je vredno žrtvovati. Konec nakaže možnost izstopa, ki pa zahteva pogum, voljo in upor in je kar najtesnejše povezana z vprašanji avtentičnosti in samouresničitve v sodobnem svetu.

Suzana, Neznanec, Adamovič, tekmovalci resničnostnega šova, Moški, Jožef Kotnik, Neznanec, Mrlič-Pacient, Režiser so predstavniki sveta, kjer se »ne ve, kaj se sme in česa se ne sme, spontanosti ni več, ker je vse, kar se dogaja, tudi v največji intimi, predmet občega, javnega diskurza, načrtovanega in vodenega po pravilih, ki jih določajo medijski in marketinški zakoni« (Poniž 2005: 15). Kljub marsikdaj lahkotni konverzaciji in povsem običajni izhodiščni situaciji se velik del opusa Matjaža Zupančiča konča s smrtjo, bodisi umorom ali samomorom. Okoliščine, v katerih je vsak zmožen nasilja, so po avtorjevem mnenju predvsem strah pred drugačnostjo in želja človeka, da bi svet urejal po svoji podobi (Zupančič 2002: 59). Na vprašanje, zakaj se toliko iger konča s samomorom, Zupančič odgovarja:

Samomor pač obravnavam kot relativno pomembno dejanje, ki je v usodni zvezi s smislom človekove eksistence v svetu. To vprašanje je gotovo nekaj, s čimer se prej ali slej sooči vsakdo. /.../ Samomor odpira vprašanja človekove mejne stiske, pa tudi meja njegove svobode, upora in protesta. (Zupančič 2002: 64.)

Dramski svet Matjaža Zupančiča se nam torej razkriva kot sklenjen organizem, kjer dramske osebe izražajo druga iz druge, motivi, teme in ideje pa prehajajo iz besedila v besedilo, se razvijajo, stopnjujejo in zastrujejo ter vseskozi kažejo neke simptomatične in akutne točke današnje družbe.

## Viri

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

Zupančič, Matjaž, 1999: *Vladimir; Ubijalci muh*. Ljubljana: DZS.

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

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

Zupančič, Matjaž, 2012a: *Shocking shopping: tri drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Zupančič Matjaž, 2013: *Vorkšop na Moljera*. Tipkopis.

Zupančič, Matjaž, 2015: Pesmi živih mrtvecev. *Sodobnost* 79/7–8. 803–857.

Zupančič, Matjaž, 2016: Prehod. *Sodobnost* 80/7–8. 1060–1109.

## Literatura

- Bauman, Zygmunt, 2002: *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba /\*cf. Prev. Borut Cajnko.
- Bauman, Zygmunt, 2008: *Identiteta. Pogovori z Benedettom Vecchijem*. Ljubljana: Založba /\*cf. Prev. Tanja Rener.
- Kermauner, Taras, 2001: Linčarska muzika. *Gledališki list* 49/8. 39–48. Ljubljana: MGL.
- Lukan, Blaž, 2008: »Srečni novi razred« ali Drama samouprizarjanja. Zupančič, Matjaž: *Razred*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 73–110.
- Lukan, Blaž, 2012: Sodobna dramska trilogija Matjaža Zupančiča. Zupančič, Matjaž: *Shocking shopping: tri drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 173–183.
- Pavis, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL 124). Prev. Igor Lampret.
- Pezdirc Bartol, Mateja, 2004: Moderno v dramatiki Matjaža Zupančiča. Stabej, Marko (ur.): *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (40. SSJLK). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 107–115.
- Pezdirc Bartol, Mateja, 2006: Od človeka do izdelka. *Gledališki list* 86/8. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana. 47–49.
- Poniž, Denis, 2005: V svetu Zupančičeve dramatike (dramaturški esej o štirih dramah). *Gledališki list* 59/6. Celje: SLG Celje. 10–24.
- Razac, Olivier, 2007: *Ekran in živalski vrt: spektakel in udomačevanje od kolonialnih razstav do Big Brotherja*. Ljubljana: Maska. Prev. Sonja Dular.
- Toporišič, Tomaž, 2009: Semiotično in fenomenalno telo v slovenskem gledališču. Pezdirc Bartol, Mateja (ur.): *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* (45. SSJLK). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 110–119.
- Zupančič, Matjaž, 2002: Tveganje je ključna stvar (Intervju z Matjažem Zupančičem). [pogovarjala se je] Petra Pogorevc. *Literatura* 131/132. 54–70.
- Zupančič, Matjaž, 2012b: Ni treba biti ujet, da bi bil hkrati nesvoboden. Intervju z Matjažem Zupančičem. [pogovarjala se je] Tina Kosi. *Gledališki list* 62/1. 5–11. Celje: SLG Celje.