

Slogovne značilnosti ... [premolki] ... Pinterjevega dialoga

Tomaž Onič

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, SI-2000 Maribor, Koroška cesta 160
tomaz.onic@um.si

Oklevajoč dialog uvrščamo med najpomembnejše prvine Pinterjevega sloga, ki se ga je prijel izraz »pinterjevski«. Ta članek obravnava najvidnejše poteze Pinterjevega dramskega dialoga, jih ilustrira z odlomki iz njegovih dram ter presoja prevajalske težave pri njihovem prenosu v slovenski kulturni prostor.

Ključne besede: angleška dramatika / Pinter, Harold / gledališče absurda / dramski dialog / literarni slog

Dramska dela sodobnega britanskega dramatika Harolda Pinterja (1930–2008) izhajajo iz tradicije gledališča absurda, kot ga je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja teoretsko opredelil Martin Esslin, vendar je že v njegovih zgodnjih delih poleg absurdističnih mogoče zaznati tudi druge slogovne elemente. Ti so se v petih desetletjih dramatikove prisotnosti na literarni in gledališki sceni izoblikovali v razpoznaven avtorski slog, ki ga literarna teorija danes imenuje pinterjevski ali pinterjanski (angl. *Pinteresque*). Ta se najznačilneje izraža na jezikovni ravni besedila, torej predvsem v dramskih dialogih, ki predstavljajo temelj dramske zgradbe, saj zaradi odsotnosti oprijemljive fabule in nezadostnega poznavanja ozadja dramskih oseb v večji meri kot pri klasični drami določajo razvoj in obstoj drame kot celote. Pomen vloge jezika se v neangleških kulturah še posebej občuti zaradi medkulturnega prenosa besedil, saj je uspeh potencialne uprizoritve tesno povezan s kakovostjo prevodne besedilne predloge. V slovenskih prevodih pogosto naletimo na slogovne prevodne premike, ki lahko otežijo ali celo onemogočijo polno aktiviranje besedilnega potenciala, kakršnega ima izvorno besedilo.

Pinterjev slog poleg značilnega dialoga sooblikujejo tudi drugi slogovni elementi, vendar se pričujoči prispevek v nadaljevanju osredotoča predvsem na dialog, in sicer na njegove najbolj tipično pinterjevske poteze. Posamezni slogovni elementi so zaradi preglednosti obravnavani ločeno, vendar njihova organska zraščanost ne dovoljuje popolnoma neodvisnega opazovanja, zato se nekateri komentarji v posameznih razdelkih nanašajo tudi na druge značilnosti oz. na slog kot celoto.

Pinterjevski slog

Pinter je eden redkih sodobnih literarnih ustvarjalcev, ki so v angleščini dobili »svoj« pridevnik. Ben Macintyre v *Timesu* razmišlja o tem, ali obstaja ključ, po katerem splošna jezikovna raba sprejme izpeljanko iz primka kakega literarnega ustvarjalca kot občni samostalnik. Ugotavlja, da izstopajoče formule ni, da pa kljub današnji masovni literarni produkciji ni veliko sodobnih avtorjev, ki bi v angleščini dobili eponim; še posebej redko pa se to zgodi za časa avtorjevega življenja, kot velja za Pinterja (8). Pridevnik *Pinteresque* lahko zasledimo v več angleških slovarjih. Collinsov in Merriam-Webstrov ga npr. samo omenjata, *Chambers Dictionary* pa dodaja tudi opredelitev pojma in pri tem kot glavne značilnosti pinterjevskega sloga navaja oklevajoči dialog, nejasnost identitet in grozeče vzdušje (angl. *halting dialogue, uncertainty of identity and air of menace*). Slovar slovenskega knjižnega jezika eponima *pinterjevski* (oz. *pinterjanski* ali *pinteresken*) še ne vsebuje, lahko pa ga najdemo v novem *Velikem angleško-slovenskem slovarju* kot prevod gesla *Pinteresque* ter v Kebrovem *Slovarju slovenskih frazemov* med primeri pri geslu »vrtenje v začaranem krogu«, kjer je govor o »Župančičevem pinterjevskem junaku«. V živem gledališkem žargonu je prisotna raba vseh treh različic.

Pinterjev biograf Michael Billington v najnovejši izdaji dramatikovega življenjepisa (2007) ugotavlja, da so njegov slog pomembno sooblikovali prav tisti (neliterarni) dejavniki, ki so zaznamovali tudi njegovo življenje. Psihično in fizično nasilje okolice, ki ju je bil deležen zaradi židovskega porekla svojega očeta, ter doživljanje vojne v zgodnji mladosti so pustili globok pečat tako na njegovem življenju in delu kot tudi v političnem prepričanju. Billington pri tem dodaja, da je vse troje ves čas Pinterjevega ustvarjanja ostalo tesno povezano, kar je razvidno iz snovno-tematske zasnove njegovih dram.

Glavne značilnosti Pinterjevega dialoga

Zgoraj omenjeni dialog torej spada med najznačilnejše poteze pinterjevskega sloga. Dramatik v njem gledalcu razkriva – ali bolje rečeno prikriva – dramske osebe, njihovo preteklost, z njimi povezane dogodke in medsebojne odnose, dogajalni prostor ter druge elemente dramske zgradbe. Morebitni oksimoron »prikrievanje skozi dialog« se izkaže za nadvse primerno oznako Pinterjevega dialoga, ki poleg tega, da gledalcu prikriva potrebne informacije, s stalnim namigovanjem na njihov obstoj nenehno zbujala lažna pričakovanja o njihovem razkritju, a jih pusti neizpolnjena.

Nejasen dialog omogoča jezikovne in čustvene manipulacije močnejših oseb s šibkejšimi, izvajanje verbalnega in psihičnega nasilja in vnašanje indicov o prisotnosti neznane grožnje v zavest dramskih oseb. Poleg tega ustvarja vzdušje nelagodja, ki ga skupaj z dramskimi osebami občuti tudi gledalec, saj je postavljen v situacijo, ki je ne more nadzorovati, in tega se zaveda. Omeniti velja, da te značilnosti niso vezane izključno na dramatiko, ampak jih najdemo tudi v pripovednih žanrih (prim. Čeh 382), Szondi pa zagovarja tezo, da absolutni žanri zaradi odsotnosti pripovedovalca intenzivneje učinkujejo na sprejemnika (29–31). Pinter opisane učinke doseže tudi s pretiranim besedičenjem in z molkom, pri čemer povzroči paradoks, da z naraščanjem gostote besed sporočilnost besedila pada. Pri tem je zelo pogosta raba obeh skrajnih situacij – prazne gostobesednosti in pomenljivega molka.

Gledalec je uspešnejši pri dekodiranju Pinterjevega dialoga, če upošteva Esslinove ugotovitve, da se Pinterjeve dramske osebe ne sporazumevajo na racionalni, temveč na čustveni ravni. Intonacija in čustvena obarvanost besed sta pomembnejši od njihovega leksikalnega pomena, torej je dejanje, ki ga besede utelešajo, bolj bistveno od njihovega pomena. Esslin izpostavlja Pinterjevo rabo retoričnih sredstev, kot so tautologije, ponavljanja ter nepovezan in nesmiseln govor, in z njimi pojasnjuje »mentalne procese, ki se skrivajo za neustrezno izbranimi in nesmiselnimi besedami« (240). S temi spoznanji je povezana tudi prva od petih najvidnejših dialogskih potez, ki jih obravnava ta študija.

Nekomunikacija. Pogovor med Pinterjevimi osebami na prvi pogled deluje povsem vsakdanje, vendar se ob natančnejšem opazovanju izkaže, da je podobnost zgolj oblikovna, vsebinsko pa gre pravzaprav za antidiálogo. Ta se pleče okoli konkretne teme in je navidezno vsebinsko zapolnjen, vendar je sporočilno zaprt in se z nenehnim vračanjem pogovora na začetek vrti v krogu. Richard Schechner ugotavlja, da ima tak dialog standardno angleško obliko, a konverzacija ne vodi nikamor (176). S to trditvijo želi izpostaviti formalno podobnost Pinterjevih dramskih dialogov z ustaljeno paradigmo vsakdanjih, značilno angleških konverzacijskih klišejev, značilnih predvsem za lahкотen klepet (angl. *small-talk*), v katerih veljajo zakonitosti, ki so sicer nenapisane oz. nepredpisane, vendar so v angleško tradicijo ali vsaj tipizirano predstavo o njej dokaj močno zakoreninjene. Po drugi strani pa Schechner opozarja tudi na to, da Pinter z upoštevanjem standardnih vzorcev izigrava primarno funkcijo dialoga, tj. prenos informacij, tako da udeleženci pogovora – s tem pa tudi gledalec – iz posameznih replik ne izvedo ničesar novega; vse informacije so bodisi

tavtološke, ponovljene ali pa ubesedujejo zgolj tisto, kar je očitno iz odrskega dogajanja. Britanski literarni kritik in teoretik Raymond Williams je Pinterjeve igre, v katerih je delež podobnih dialogov razmeroma visok, že leta 1968 poimenoval drame »nekomunikacije« (angl. *the drama of non-communication*) (340). Primer nekomunikacije ponazarja pogovor med Mickom in Astonom z začetka drugega dejanja drame *Hišnik* (angl. *The Caretaker*) o strehi, ki pušča, in o njenem popravilu:

MICK. ... <i>Silence.</i> <i>A drip sounds in the bucket. They all look up.</i> <i>Silence.</i> You still got that leak.	MICK. [...] <i>Tišina.</i> <i>Zasliši se kaplja, ki kane v vedro.</i> <i>Vsi pogledajo gor.</i> <i>Tišina.</i> Še vedno ti pušča.
ASTON. Yes. <i>Pause.</i> It's coming from the roof.	ASTON. Ja. <i>Premolk.</i> To je od strehe.
MICK. From the roof, eh?	MICK. Od strehe, a?
ASTON. Yes. <i>Pause.</i> I'll have to tar it over.	ASTON. Ja. <i>Premolk.</i> Moral bom premazat s smolo.
MICK. You're going to tar it over?	MICK. Premazat misliš s smolo?
ASTON. Yes.	ASTON. Ja.
MICK. What?	MICK. Kaj?
ASTON. The cracks. <i>Pause</i>	ASTON. Razpoke. <i>Premolk.</i>
MICK. You'll be tarring over the cracks on the roof.	MICK. azpoke na strehi misliš premazat s smolo.
ASTON. Yes. <i>Pause.</i> (Pinter, <i>The Caretaker</i> 46)	ASTON. Ja. <i>Premolk.</i> (Prev. T. O.)

Vsebinska izpraznjenost gornjega dialoga je pripeljana do skrajnosti. Edini nov podatek, torej neponovljen oz. tak, ki ga gledalec ne razbere iz odrskega dogajanja, vsebuje Astonova izjava: »I'll have to tar it over,« vendar je tudi sporočilna vrednost te replike izrazito nizka, saj jo v dani situaciji bralec lahko pričakuje (popravilo strehe, ki pušča, je smiselna in naravna reakcija lastnika hiše).

V študiji *Dialogue and Discourse* se s spremenjeno funkcijo Pinterjevega dialoga ukvarja tudi Dierdrie Burton, ki ga analizira na primeru njegove kratke igre *Zadnji* (ang. *Last to Go*) (20–22). Razčlemba diskurza naslanja na koncept skupnega védenja, ki si ga izposodi pri Labovu in ki raziskuje različno odzivanje sogovornikov na temo pogovora glede na to, ali je ta znana enemu, drugemu ali obema (prim. Labov 124). Pri Pinterju so take situacije pogoste, osnovni namen udeležbe govorca v pogovoru pa ni njegova sporočilna, temveč najpogosteje socialna funkcija dialoga, npr. vljud-

nostni diskurz, iskanje potrditve, želja po druženju, prikrivanje resničnih misli in hotenj, preusmerjanje pozornosti, nadvladovanje ali morda celo ustrahovanje sogovornika. Vse to je značilno tudi za resnične vsakdanje pogovorne situacije, kar pomeni, da je Pinter v tem pogledu realist, to pa je hkrati ena od pomembnih značilnosti, ki ga ločuje od ostalih predstavnikov gledališča absurda.

Podobnosti z vsakdanjim naravnim govorom ne opazimo le na ravni jezika, ampak tudi pri izbiri pogovorne tematike in v načinu njene obravnave. V vsakdanjem pogovoru se sogovorniki praviloma izogibajo »resnejšim« in osebnim temam, ki veljajo za tabu (npr. verska in politična vprašanja, finančni status sogovornika, starost ...), za neprimerno pa velja tudi izražanje ostrih lastnih prepričanj v zvezi z njimi. Vsebina je torej ponavadi lahkotnejše narave (vreme, hrana, obleka, cene ...) ter je pogosto podrejena klišejem in strategijam, v skladu s katerimi funkcionira tovrstna konverzacija. Pinterjevi dramski dialogi se prav tako vrtijo okrog navidez nepomembnih tem, ki so premišljeno izbrane ter prilagojene dramskim osebam in situaciji, hkrati pa so pomensko izpraznjene. Posledično lahko učinkujejo komično ali pa ustvarjajo občutek nelagodja, kar je pri Pinterju pogosteje prisotno.

Med nepisana pravila, po katerih se odvija angleški pogovor, sodi tudi prizadevanje za njegov neprekinjen potek. To je dolžnost vseh sogovornikov, še posebej gostiteljeva, seveda pod pogojem, da je taka delitev vlog med udeleženci pogovora smiselna. Vzdrževanje pogovora (angl. *keeping the conversation going*) ima v angleški kulturi mnogo večji pomen kot v slovenski. Kratki odgovori na sogovornikova vprašanja, kot npr. *da, ne, ne vem*, za vzdrževanje pogovora tako niso primerni, saj zvenijo odsekano in osorno, torej omikanim ljudem neprimerno. Astonovi odgovori v *Hišniku* so pogosto kratki, vendar jih ta včasih po premolku nadaljuje oz. dopolni, kar daje vtis, da se v njem prebudi nekakšen čut za uglajenost, ki ga vzpodbudi k vzdrževanju pogovora. V zgornjem odlomku sam kar dvakrat prekine premolki, ki sledi njegovi kratki pritrdilnici, toda obakrat z že znano informacijo, to pa samo še potrди sum, da replika nima sporočilnega namena. Pojav in intenzivnost tega notranjega glasu bi lahko pripisali tudi dejstvu, da se Aston od vseh treh prisotnih oseb v sobi čuti najbolj domačega, torej v vlogi gostitelja, zato take premolke še intenzivneje zazna. Prekinitev dialoga, ki deluje kot motnja v komunikaciji ali celo vrzel med udeleženci pogovora, je torej za Angleže mnogo bolj neprijetna in težje sprejemljiva kot za Slovence. Taka napetost je med osebami na odru nedvomno prisotna, seveda pa se njen vpliv širi tudi na gledalce v dvorani. Angleško občinstvo posledice take metode ustvarjanja napetosti gotovo intenzivno občuti.

Dialog nekomunikacije se lahko izraža tudi kot pogovor, ki ne sledi standardnemu načelu logične izmenjave replik med sogovornikoma, ampak temelji na načelu nelogičnih sklepov, tj. *non sequitur*. Z drugimi besedami: gre za dialog, v katerem se sogovornika ne poslušata, temveč govorita drug mimo drugega. Pri tem je spet očitno, da dialog nima komunikacijske funkcije, saj sogovornika pozornosti očitno ne namenjata poslušanju drug drugega, marveč takrat, ko eden govori, drugi raje razmišlja o svoji naslednji izjavi. Dialog, ki temelji na zavrnitvi oz. izmišljanju (angl. *refusal*), Quigley pripisuje Pinterjevemu ustvarjanju dramske napetosti, kakršna nastane zaradi nelagodja, ki ga občuti sogovornik, ker pogovor ne poteka v skladu z njegovimi pričakovanji. Ta občutek nelagodja se z dramskih oseb prenaša tudi na gledalca (51). V spodnjem odlomku iz *Hišnika*, v katerem Aston Daviesu ponuja par čevljev (situacija, ki se v drami večkrat ponovi), ta pa s pripovednimi fragmenti in vprašanji vmes nenehno zapolnjuje dialoški prostor, Pinter niza en *non sequitur* za drugim:

DAVIES. He's gone now. Went. He was the one who put me on to this monastery. Just the other side of Luton. He'd heard they give away shoes.

ASTON. You've got to have a good pair of shoes.

DAVIES. Shoes? It's life and death to me. I had to go all the way to Luton in these.

ASTON. What happened when you got there, then?
Pause.

DAVIES. I used to know a bootmaker in Acton. He was a good mate to me.
Pause.

You know what that bastard monk said to me?
Pause.

How many more Blacks you got around here then?

ASTON. What?

DAVIES. You got any more Blacks around here?

ASTON (*holding out the shoes*). See if these are any good.

DAVIES. You know what that bastard monk said to me? (*He looks over to the shoes.*) I think those'd be a bit small.

ASTON. Would they? (Pinter, *The Caretaker* 22)

DAVIES. Zdaj ga ni več. Odšel. On je bil tisti, ki me je napotil v ta samostan. Samo na drugi strani Lutona. Slišal je, da dajejo čevlje.

ASTON. Človek mora imet dobre čevlje.

DAVIES. Čevlje? Meni so življenjskega pomena. Celo pot do Lutona sem moral prehodit v tehle.

ASTON. Kaj pa se je potem zgodilo, ko si prišel tja?
Premolk.

DAVIES. Poznal sem čevljarja v Actonu. Bil mi je dober kolega.
Premolk.

Veš, kaj mi je rekel tisti lopovski menih?
Premolk.

Koliko črnuhov pa še imate tu okrog?

ASTON. Kaj?

DAVIES. Imate še kaj črnuhov tu okrog?

ASTON (*podržj čevlje*). Poglej, če so tile za kaj.

DAVIES. Veš, kaj mi je rekel tisti lopovski menih? (*Pogleda proti čevljem.*) Mislim, da bodo tistile malo premajhni.

ASTON. Bodo res? (Prev. T. O.)

Koncept zavrnitve pogosto predstavlja težavo v slovenskih prevodih Pinterjevih del (prim. npr. Hribar, *Sestavine sloga*; »Teoretski«; »Harold«, Onič, »Problematika«; »Ohranjanje«). Opazno je nagnjenje k »popravljanju« izvirnega sloga, pri čemer prevajalec v prevodnem besedilu – največkrat ne da bi se tega zavedal – v dialog nekomunikacije vnaša elemente smiselnega diskurza, ki sledi logiki vsebine in pretoka informacij, kar je tudi osnovna funkcija dialoga. Tako seveda izkrivlja potencial izvornika, s čimer ne posega le v jezikovno raven besedila, marveč tudi v karakterizacijo dramskih oseb, s tem pa šibi celotno dramsko zgradbo.

Neznano. Koncept neznanega pri Pinterju v dobršni meri izhaja iz dramske nekomunikacije, ki je sicer v dramah s tradicionalnim dialogom gledalcev osnovni vir informacij o ključnih elementih dramske zgradbe, npr. o značajih oseb, medsebojnih odnosih, ozadju zgodbe itd. Pomanjkanje nujno potrebnih informacij je bistvena pinterjevska komponenta, saj ustvarja podlago za doseganje nekaterih drugih potencialnih učinkov njegovega sloga, kot so zbujanje občutka nelagodja ali občutka prisotnosti grožnje neznanega izvora, možnost medsebojne manipulacije med osebami, ustvarjanje dramske napetosti zaradi zbujanja pričakovanj, ki se pozneje ne izpolnijo itd.

Nejasnost v Pinterjevih dramah je vseobsegajoča in že kot taka zbujajo občutke neugodja. Z njo so prežete osebe, njihova preteklost, pretekli dogodki, spomini, dogajalni prostor, skratka vse, o čemer tradicionalna drama na začetku ali med igro gledalcu ponudi dovolj informacij. Tako se npr. plačana morilca Ben in Gus v *Strežnem jašku* ves čas sprašujeta, kje sta, kdo in kdaj jima bo poslal navodila ter kdo je njuna tarča. Stanley iz *Zabave za rojstni dan* pripoveduje o hudobnežih, ki so mu uničili glasbeno kariero, a posamezne informacije, ki jih navaja, so si med sabo nasprotujoče, Meg straši, da bo nekdo prišel s kombijem in jo odpeljal, toda imen teh ljudi nikoli ne omenja. Gledalec dobi vtis, da jih Stanley niti sam ne pozna. Tudi Daviesa v *Hišniku* zanima mnogo več kot to, kar mu je Aston pripravljen povedati. Zato ga sprašuje o sosednjih sobah na hodniku, o »črnuhah«, ki naj bi živeli tam, kjer je videl težke zavese, vendar se Aston pogovoru vztrajno izmika in Daviesa pušča v negotovosti, prav tako se tudi Davies izmika Astonovim vprašanjem in ne odgovori, kdo ima njegove »papirje« v Sidcupu in kako to, da jih ima; celo svojega porekla ne razkrije:

ASTON. What did you say your name was?

DAVIES. Bernard Jenkins is my assumed one.

ASTON. No, your other one?

DAVIES. Davies. Mac Davies.

ASTON. Welsh, are you?

DAVIES. Eh?

ASTON. You Welsh?

Pause.

DAVIES. Well, I been around, you know ... what I mean ... I been about ...

ASTON. Where were you born then?

DAVIES. (*darkly*). What do you mean?

ASTON. Where were you born?

DAVIES. I was ... uh ... oh, it's a bit hard, like, to send your mind back ... see what I mean ... going back ... a good way ... lose a bit of track, like ... you know....
(Pinter, *The Caretaker* 34)

ASTON. Kako si že rekel, da ti je ime?

DAVIES. Bernard Jenkins je moje privzeto ime.

ASTON. Ne, ono drugo?

DAVIES. Davies. Mac Davies.

ASTON. Valižan, kaj?

DAVIES. A?

ASTON. Si Valižan?

Premolk.

DAVIES. Hja, dosti sem okoli, veš ...

hočem reči ... veliko sem naokrog ...

ASTON. Kje pa si rojen?

DAVIES. (*mračno*). Kako to misliš?

ASTON. Kje si rojen?

DAVIES. Jaz ... hm ... em, ni tako

preprosto, no, da se spomniš

nazaj ... razumeš, kaj mislim ...

da greš nazaj kar daleč ...

malo pozabiš, no ... saj veš

(Prev. T. O.)

Kot vidimo, Davies na nobeno Astonovo vprašanje ne odgovori neposredno, torej tako, da gledalec ne bi imel občutka, da nerad razkriva četudi povsem osnovne osebne podatke ali da jih morda poskuša celo prikriti. Tudi v prvem odgovoru, ki sicer daje vtis brezpogojnega razkritja podatka, mu poskuša »podtakniti« svoje privzeto ime. Razen pravega imena, ki ga nazadnje le izda, Aston in gledalec ne izvesta ničesar več, saj jima tako Daviesov *non sequitur* v odgovor na vprašanje o poreklu kot njegovo zavlačevanje in ovinkarjenje pri vprašanju o rojstvu kljub pričakovanju ne ponudita zadovoljivega odgovora. Pretok informacij je skozi tak dialog oz. nedialog minimalen, in to pomeni, da se skozi dramo gledalčevo vedenje o ozadju dramskih oseb le minimalno ali skoraj nič ne povečuje.

Opisi dogajalnega prostora so praviloma skopi. Dogajanje je zaprto v prostor, gledalec pozna le njegovo notranjost, ne ve pa, kaj obstaja zunaj štirih sten. Ne poznamo ostalih sob, čeprav lahko slutimo ali pričakujemo, da obstajajo, nimamo oprijemljivih podatkov o hiši, v kateri se soba nahaja, le redko nam avtor ponudi pogled na zanemarjen vrt, v dialogu omenja konkretno mesto ali nam pove, da stoji hiša v obmorskem kraju ipd. Tudi scena praviloma razkriva zelo malo, večinoma le notranjost sob, ki je pogosto nakazana samo v grobih potezah. Če pri opisu scene avtor vendarle navaja podrobnosti, kot npr. v *Hišniku*, ki se začne s skoraj pol strani dolgim opisom predmetov v sobi, to ne prispeva h gledalčevi boljši predstavi o okolju, v katerem se dogajanje odvija, marveč podrobni opisi samo preusmerijo pozornost nase, s čimer še bolj zamegljijo celotno po-

dobo kraja dogajanja. Pravzaprav so nam sobe neznane tako kot osebe, ki v njih bodisi prebivajo ali se tam znajdejo po kakem drugem, gledalcu mnogokrat neznanem naključju. Podobno analogijo med dogajalnim prostorom in književnimi osebami izpostavlja Dušan Pirjevec kot eno poglavitnih značilnosti Kafkovega sloga: »[S]vet se razkriva samo v tisti meri, kakor se neposredno prikazuje junaku samemu, in junak se razkriva v tisti meri, kakor se sam razkriva svetu.« (61)

Eden od načinov dramatikovega namernega vnašanja nejasnosti v dialog na jezikovnem nivoju je tudi raba za-oblik (angl. *pro-forms*) z nenavadno velikim razmikom med za-obliko in besedo, na katero se nanaša. Pogosto naveden primer take katafore je prizor iz *Zabave za rojstni dan*, v katerem Goldberg in McCann prvič prideta do Megine hiše. Na Goldbergovo vprašanje »Je to to?« (angl. »*Is this it?*«) McCann odvrne: »To je to.« (angl. »*This is it.*«) Šele po dvanajstih replikah Pinter delno razkrije, na kaj se nanaša *it*, ko McCann vpraša: »Kako veva, da je to prava hiša?« (angl. »*How do we know this is the right house?*«) (Pinter, *The Birthday* 57) Ekstremni primer te tehnike pa je raba *prazne katafore*, ki jo kot posebno kategorijo za-oblik in hkrati pogost pojav v Pinterjevem dramskem slogu definira Darja Hribar (*Sestavine sloga* 151). Kataforo imenuje prazno, kadar besede, na katero naj bi se nanašala, ni oz. ni neposredno omenjena.

Dramske napetosti, ki nastaja zaradi neznanega, pa ne občutijo samo dramske osebe, ampak tudi gledalec. Ustvarjanje nekakega vtisa kolektivne negotovosti je hkrati tudi osnova za eno od učinkovitih Pinterjevih dramskih tehnik, ki gledalca aktivno vključuje v fenomen dramske predstave. Pisici tradicionalnih besedil bralcu oz. gledalcu določeno vsebino razkrivajo, npr. zgodbo, kraj in čas dogajanja, ozadje oseb ipd. in ga s tem pritegnejo v interakcijo z besedilom, medtem ko Pinter doseže enak učinek tako, da odpira vprašanja, s tem nakazuje njihov obstoj in v gledalcih zbujajo pričakovanja, ki jih nato zavestno ne izpolni. V intervjuju z Joan Bakewell to eksplicitno izrazi, nakaže pa tudi svoje splošno navdušenje nad skrivnostnostjo, nedoločenostjo ali delno prikritostjo, ki so tudi v resnici sestavni del našega življenja, a se tega pogosto ne zavedamo: »Zelo zanimivo mi je dejstvo, da je velik del preteklosti v resnici zamegljen – vsaj moje preteklosti.« (Bakewell 630)

Na pomembno vlogo koncepta neznanega v dramski konstrukciji Pinterjevih iger kaže tudi pogosto citirana, a zelo nazorna anekdota o pismu, ki ga je po eni od uprizoritev *Zabave za rojstni dan* dramatiku poslala gledalka. Njeno vprašanje nakazuje, da je igro zelo verjetno spremljala s precejšnje distance ter v prepričanju, da je svet Pinterjevih dram abstrakten in s tem zelo oddaljen od vsakdanje realnosti, kot je na primer v nekaterih drugih absurdističnih dramah. Pinter pa je v svojem odgovoru

to predpostavko ovrgel že z uporabo nekaterih elementov, značilnih za njegov način pisanja:

Spoštovani gospod Pinter,
zelo bi vam bila hvaležna, če bi bili tako prijazni in mi razložili pomen svoje drame. Treh stvari ne razumem: 1. Kdo sta moška? 2. Od kod prihaja Stanley? 3. Ali naj bi bili vsi normalni? Strinjali se boste, da brez odgovorov na ta vprašanja ne morem popolnoma razumeti vaše igre.

Pinterjev odgovor se je glasil takole:

Spoštovana gospa,
zelo bi vam bil hvaležen, če bi bili tako prijazni in mi razložili pomen svojega pisma. Treh stvari ne razumem: 1. Kdo ste vi? 2. Od kod prihajate? 3. Ali naj bi bili normalni? Strinjali se boste, da brez odgovorov na ta vprašanja ne morem popolnoma razumeti vašega pisma.

Grožnja. Grožnja, ki v Pinterjevih dramah preti dramskim osebam, je neopredeljiva. Njene žrtve ne vedo, od kod izvira, kje, kdaj in v kakšni obliki ali podobi se bo pojavila, ter s čim lahko sprožijo ali preprečijo njeno učinkovanje. Zato se ji niso sposobni zoperstaviti ali upreti. Prav ta nedoločenost, ki se organsko zliva s konceptom neznanega (o tem smo govorili v prejšnjem razdelku), pa je tudi glavni dejavnik njene moči. Kljub skrivnostnosti in neoprijemljivosti omenjen prežeči sovražnik ni abstrakten, ampak vedno nastopi v obliki konkretne pojavnosti, ki jo žrtev ob srečanju najpogosteje tudi prepozna.

Občutek utesnjenosti, ki zaradi neznanega grožnje preti dramskim osebam, je vsiljen tudi gledalcu, saj pomanjkanje poznavanja ozadja dramske zgodbe oboje postavlja v isti položaj. Gledalčeva edina prednost, ki pa se vedno znova izkaže za lažno, je v tem, da se zaveda svojega položaja zunaj dramskega dogajanja in tako med potekom igre pričakuje razplet situacije, ki ga avtor nakazuje s formalno podobnostjo klasični drami. Dramske situacije se praviloma ne razpletejo, pričakovanja ostanejo neizpolnjena, to pa pomeni, da je ta gledalčeva navidezna prednost pravzaprav samo še ena Pinterjeva tehnika prenosa tesnobnih občutij z dramskih oseb na gledalca. Podobne učinke opaža Zupan v proznih besedilih, in sicer pri analizi Poejevega sloga, kjer avtor občutek grozljivega (deloma pa tudi neznanega, kar obravnava prejšnji razdelek) dosega s pomočjo epistemske modalnosti (»Receptcija«; »Epistemic Modality« 22).

Vsebinska izpraznjenost dialoga lahko poleg občutka prisotnosti grožnje ustvari tudi komične situacije, vendar se le-te pri Pinterju najpogosteje ne pojavijo samostojno, temveč se udejanjijo skozi posebno obliko zlitja komičnega in grozljivega, kar je Irwing Wardle z asociiranjem na naslov

ene od dram Davida Camptona poimenoval komedija grožnje (angl. *comedy of menace*) (28). S tem je opredelil nov podžanr, kamor lahko poleg nekaterih Camptonovih uvrstimo tudi večino Pinterjevih zgodnjih iger (*Hišnik*, *Strežnji jašek*, *Zabava za rojstni dan* ...). Kombinacije obojega se zaveda tudi sam Pinter, ko pravi, da se »besede velikokrat samo zdijo smešne – saj se človek, ki jih izreka, v resnici bori za življenje« (Quigley 31), Knowles pa antitetičnemu zlitju pripisuje celo ključni pomen pri razumevanju *Hišnika*: »Kombinacija komičnega in resnega, smeha in tišine je za občinstvo pogosto vznemirljivo moteča, a le soočanje obojega nam lahko pomaga, da začnemo razumevati igro.« (147)

Pinter stopnjuje občutek notranje utesnjenosti dramskih oseb tudi s fizično zaprtostjo prostora, saj se njegove igre pravzaprav nikoli ne dogajajo na prostem. Osnovni prostorski element predstavlja soba, zaprt prostor, katerega meje – stene, okna in vrata – so pogosto tudi meje dramskim osebam in gledalcem znanega sveta. Zato se osebe, ki se znajdejo znotraj teh meja, počutijo varne pred zunanjim svetom, ki ga pogosto doživljajo kot sovražnega in tujega. Avtor se zaveda dramske učinkovitosti izbire majhnega in omejenega prizorišča ter ideje ene ali več oseb v nekem prostoru: »Dva človeka v sobi – veliko se ukvarjam s sliko dveh ljudi v sobi.« (Pinter, »Zapis govora« 3) Te osebe v sobo sicer niso zaprte ali na bivanje v njej fizično prisiljene, vendar so na nek poseben način vezane nanjo. V začetku jim predstavlja okvir za navidezno uresničitev njihovih sanj, vendar jih vztrajno vodi do tistih življenjskih prelomnic, ki zanje največkrat pomenijo padec. Varni oklep njihovega življenjskega prostora se s tem sesuje, spremljajo pa ga duševna strtost, razpad iluzij, otopelost in izmučenost. Rose v *Sobi* je skoraj obsedena z domačnostjo in toploto svoje sobe, v resnici pa si zatiska oči pred neznanim: »Zelo mrzlo je zunaj [...] Toda, soba je še topla. Vsekakor je boljše kot v kleti [...] To je dobra soba.« (Pinter, *The Room* 85–89) Soba ji predstavlja topel in varen življenjski prostor, dokler vanj skozi vrata, za katerimi se skriva neprijazen, predvsem pa neznan svet, ne vdre vse tisto, česar se najbolj boji. Tudi Astonova soba v *Hišniku* ima sprva funkcijo zavetja, čeprav je na prvi pogled nekaj povsem drugega, a mu kot taka očitno ustreza, na metaforični ravni njegove osebnosti pa priča o neurejenem življenju, ki predstavlja kontrapunkt njegovim prizadevanjem, da bi vzpostavil normalne odnose s svojim okoljem. Podobno lahko iz vprašanj, ki jih Meg v *Zabavi za rojstni dan* zastavlja Peteyju, sklepamo, da nima nobenega intelektualnega stika z zunanjim svetom: »Kaj pa piše [v časopisu]?« ali »Je lepo zunaj?« (Pinter, *The Birthday* 40)

Margaret Rose imenuje svet, pred katerim bežijo Pinterjeve osebe, »svet neutemeljene krutosti in sovraštva, ki ga predstavljata McCann in Goldberg« (*The Birthday* 18). Primerja ga s svetom v Kafkovih romanih

Proces in Grad, kjer je K. žrtev tujcev, ki vdrejo v njegov osebni svet, ga obtožijo nedoločene zločina in ga poskušajo onesposobiti. O grožnji iz preteklosti, ki nas lahko doseže vsak trenutek našega bivanja, piše tudi Hobson v *Sunday Timesu*. Pravi, da ji je nemogoče ubežati, saj »je v zraku. Nevidna je, toda v sobo stopi vsakokrat, ko se odprejo vrata.« (11) Pinterjeva izjava v intervjuju s Tynanom dokazuje, da se tudi sam tega dobro zaveda in tako še naprej oži svoj objektiv ob značajih, notranjih konfliktih in medsebojnih odnosih, s tem pa pušča okolico grozeče prazno: »[Ljudi] je strah tega, kar je zunaj sobe. Zunaj sobe je svet, ki preži nanje, ki je zastrašujoč [...] Vsi smo v tem, vsi v sobi, zunaj pa je svet [...], ki je popolnoma nerazložljiv in zastrašujoč, čuden in vznemirljiv.« (Tynan 18)

Glede na to, da je večina literarne in gledališke stroke sprejela Pinterjev koncept neznanega kot enega ključnih elementov njegovega sloga, saj pomembno prispeva k ustvarjanju komedije grožnje, preseneča odziv na slovensko uprizoritev *Hišnika* v Prešernovem gledališču v Kranju v sezoni 1990/91, ki je bil objavljen v *Gorenjskem glasu* in ki zanika obstoj neznanega oz. skrivnostnega: »Nemara bi kazalo poskrbeti le za bolj izoblikovan ritem predstave, opustiti temačen uvod in zastoje, ker napovedujejo neko skrivnostnost, ki je pravzaprav nikjer ni.« (Vurnik 7) Tak komentar lahko sicer kaže na nepoznavanje Pinterjevega sloga, kar je spričo velikega števila dostopnih virov o tej temi precej nenavadno, po drugi strani pa ga je mogoče razumeti tudi kot kritiko prevoda in/ali režije, kajti če skrivnostnosti v slovenski uprizoritvi ni, v številnih angleških in drugih uprizoritvah pa je to ena najbolj cenjenih značilnosti, potem je naravno sklepati, da je prišlo do kratkega stika na eni ali na obeh omenjenih točkah.

Tišine. Premolki in tišine so že razmeroma zgodaj postali Pinterjev razpoznavni znak, danes pa so skoraj pregovorna pinterjevski značilnosti. Stopnjevanje dramskega učinka prekinitve dialoga z različno dolgimi (in tudi različno poimenovanimi) tišinami je razvil v učinkovito dramsko sredstvo, ki spada med temeljne in hkrati najbolj cenjene slogovne sestavine njegovega dialoga. O tem, kako natančen je pri njihovem oblikovanju, priča že nabor njihovih poimenovanj. Najpogostejši je premolk (angl. *pause*), poleg tega pa uporablja še kratki premolk (angl. *slight pause*), molk (angl. *silence*) in dolgi molk (angl. *long silence*). Slovenski prevajalci izraz *pause* prevajajo tudi kot *premor*, in sicer najpogosteje v odlomkih, kjer se ne prekinja jezikovna, ampak kinezična dejavnost. Razliko med premolkom, molkom in tremi pikami izpostavlja tudi Peter Hall (prim. Itzin in Trussler), režiser številnih Pinterjevih del, ki meni, da se dogajanje najbolj drastično in brezkompromisno prekine z molkom, ki traja,

dokler se situacija bistveno ne spremeni. Nekoliko milejši je premolki, ki ga povezuje z vsebinskimi preskoki, tri pike pa označuje kot »rahlo obotavljanje«.

Tišina ima v dramskem besedilu lahko različne vloge. Kot samostojen in že po naravi pomensko nedefiniran fenomen pušča odprte široke interpretativne možnosti. Med tistimi, ki jih navaja Jefferson, lahko izpostavimo spremembo na položaju moči, poživitev čutov ter molčečo popotitev med spomine (12). Tako v realnih situacijah, kot pri Pinterju, ki le-te z velikim občutkom posnema, tišina najpogosteje povzroči občutek nelagodja, ki se lahko še stopnjuje do notranjega nemira, panike ali celo fobije. Kot ugotavlja Laver, se v številnih kulturah v vsakdanji komunikaciji izrekajo vljudnostne fraze (razni pozdravi, vzkliki in vprašanja) prav zaradi neprijetnega občutka, ki bi ga povzročila tišina (227), Darja Hribar pa dodaja, da Laverjeve ugotovitve veljajo tudi za slovenski prostor (*Sestavine sloga* 114). Lilijana Burcar pa izpostavlja konkretni pomen tišine v poznejših izrazito političnih Pinterjevih dramah, ki že sovpadajo z njegovim javnim družbenim angažmajem. Konkretno se ti nemi in grozeči premori navezujejo na izpostavljanje imperialističnih politik zahodnoevropskih centrov (»New World Order«) in diskurzivnih metod vzpostavljanja »rasializiranih drugih« (»Disneyjeve priredbe« 26). Zaradi te neme, pa vendar grozeče dramske napetosti David Thomson Pinterja predvsem kot pisca filmskih scenarijev primerja z velikim (prav tako londonskim) filmskim režiserjem Alfredom Hitchcockom: »Primerjava s Hitchcockom je poučna [...] podobna sta si v svoji očaranosti nad zastraševanjem in nad vplivom, ki ga to lahko prinese s sabo – kako se človek lahko vsili drugemu.« (12)

Tišina pri Pinterju ne nastopi vselej samo med replikami, ampak tudi na začetku ali na koncu igre. Tako se *Klet* (angl. *The Basement*) začne z dolgim nemim prizorom v dežju, *V prah se povrneš* (angl. *Ashes to Ashes*) se zaključí z dolgo tišino, v kateri gledalec sestavlja fragmente grozljive Rebekine izpovedi, v kateri se utrinki zgodovine holokavsta nejasno mešajo z bolečo osebno izkušnjo. Tako *Hišnik* kot *Strežni jašek* (angl. *The Dumb Waiter*) pa se začneta in končata z daljšim nemim prizorom. Kot pravi Brown, Pinter s tem gledalce prisili, da gledajo in na ta način sprejemajo dražljaje, ki bi bili – izraženi z besedami – popolnoma nerazumljivi (138).

Med režiserji in kritiki so se našli tako zagovorniki kot tudi nasprotniki Pinterjevih tišin. Do neke mere je v zvezi s tem presenetil celo sam Pinter, ki je po skoraj petdesetih letih vnašanja različnih kategorij tišin v odrske napotke svojih dram v intervjuju z Olivio Cole za časopis *The Sunday Times* izjavil, da jih je verjetno preveč in da jih je po njegovem mnenju smiselno ignorirati, kjer so nepotrebne; celo sam da to redno počne na odru, če se

mu zdijo nenaravne. Cole navaja tudi zanimiv številčni podatek, da je v Pinterjevi *Prevari* (angl. *Betrayal*) zapisanih 140 premolkov, v *Hišniku* 149 in v *Vrnitvi* (angl. *Homecoming*) 224 (»Cut the Pauses«).

Posnemanje naravnega govora. Dialogi v Pinterjevih igrah posnemajo številne značilnosti vsakdanjega govora. Ob tem Burtonova opozarja, da se prozni dialog v literarnih delih velikokrat označuje kot realističen oziroma naturalističen in se kot tak popolnoma izenačuje s pogovornim jezikom, vendar to ni korektno, saj se literarne osebe pogosto ne izražajo na način, kot ga slišimo v naravnem govoru (12). Že zgodnje jezikoslovne študije razlikujejo med obema načinoma jezikovnega izražanja in to utemeljujejo z analizo konkretnih jezikovnih elementov. V nasprotju s proznim pogovorom je naravni pogovor (angl. *naturally occurring conversation*) poln napačnih zaključkov, jecljanja, omahovanj in ponavljanj (prim. Zuljan Kumar; Čerče; Trupej; Zupan, »**Repetition**«; Onič, »**Translating**«). **V tem smislu torej literarna kritika Pinterju pripisuje izrazito uporabo realističnega dialoga, torej naravnega govora, ki ga je mogoče slišati na ulici.** Taka jezikovna podoba je povsem skladna s širšo dramsko konstrukcijo, saj Pinter v podobnem smislu izbira tudi teme, značaje, prostor, dogodke itd. Na to značilnost se nanaša tudi komentar londonske uprizoritve *Hišnika* leta 1960, objavljen v gledališki reviji *Theatre World Annual*, da pri Pinterju najdemo sledi Becketta, vendar s pomembno razliko, da bi se *Hišnik* v Londonu lahko zgodil kadar koli. To je hkrati tudi ena bistvenih značilnosti, ki Pinterja označujejo za netipičnega predstavnika gledališča absurda.

Kljub temu da dialog daje vtis naključnosti in raztresenosti, je skrbno načrtovan s premišljeno rabo jezikovnih sredstev. Pogovorne oblike jezikovnega izraza, ki jih Pinter uporablja z vsemi nedoslednostmi vred, skrbno dramsko obdela in oblikuje tako, da dosegajo zelen dramski učinek, hkrati pa ohranjajo vtis naravnega govora. To potrjuje tudi sam avtor: »Rečem lahko, da sem pikolovsko pozoren na obliko stvari: od stavkov do celostne dramske zgradbe. To oblikovanje je, milo rečeno, ključnega pomena.« (Pinter, »Writing« xiii) Tehnike, o katerih Pinter govori povsem s praktičnega vidika, Burtonova analizira z jezikoslovnimi metodami, tako da opredeli in razloži slogovne prvine, ki literarnemu (predvsem dramskemu) dialogu dajejo vtis naravnega govora, ter pojasni, kako bralec oz. poslušalec intuitivno zazna kakovost besednega izraza, torej tiste posebne jezikoslovne mehanizme in pravila, ki uravnavajo »produkcijo, realizacijo in strukturo naturalističnih podatkov« (12).

Videz naključno tvorjenega dramskega besedila je morda prevaral tudi nekatere slovenske prevajalce Pinterjevih del, saj študije njihovih prevodov ugotavljajo precejšnje odstopanje od sloga izvirnikov v vseh slo-

govnih potezah, ki prispevajo k ustvarjanju vtisa naravnosti (prim. Onič, Hribar). Kot primer lahko navedemo Daviesovo »blebetanje« v *Hišniku*, ki je v obeh slovenskih prevodih (istega prevajalca) ponekod prevedeno zelo svobodno, pri tem pa se s prevodnimi premiki izgublja ponovne pojavitve, raba klišejev, nepravilna skladnja, nelogični sklepi, namerno prikrivanje informacij, izmikavanje odgovoru, nekoherentnost in drugo. Poleg prostega prevoda je bila v jezikovnem smislu dokaj svobodna tudi režija konkretne uprizoritve *Hišnika* v Prešernovem gledališču v Kranju; to je razvidno iz videoposnetka predstave (Pinter, *Hišnik*). Igralec, ki igra Daviesa, se pogosto ne drži besedilne predloge in Pinterjev skrbno načrtovan govor izvirnika izkrivlja s prikrojevanjem nabora jezikovnih sredstev oz. s stihijским vnašanjem nekaterih slogovnih elementov, ki jih Pinter v izvirniku sicer uporablja, vendar na svoj način. To se gotovo odraža tudi v kritiki uprizoritve, ki pravi, da bi režiser »sicer brez škode lahko nekoliko krajšal značilno, a utrujajoče ponavljanje posameznih fraz, vendar je izoblikoval izredno živo, dinamično, mizanscensko uprizoritev« (Javornik 10).

Zaključek

Marsikdo, ki je imel čast osebno poznati velikega dramatika, pove, da Pinter ni bil prav nič pinterjevski. Tako se ga spominja tudi Macintyre, ki ga je sicer v živo videl samo enkrat: »Nisem še srečal nikogar, ki bi bil manj pinterjevski. V pogovoru ni bilo nobenih zlovesčih premolkov. Ni bilo dvoumnega in nejasnega dialoga. Vzdušje ne bi moglo biti manj grozeče.« (8) Ta citat potrjuje znano tezo, da je bil Pinter »poklicni« dramatik, ki je znal ločevati med »delom«, tj. literarnim ustvarjanjem, in »prostim časom«, v katerem se je med drugim rad prepustil lahkotnemu govorjenju o kriketu. Ne glede na to ostaja fragmentaren in s premori prepreden dialog Pinterjev zaščitni znak, tišina oz. neizrečeno pa modus, »v katerem znamo še predobro komunicirati« (Pinter, »Writing« xiii).

LITERATURA

- Bakewell, Joan. »In an Empty Bandstand – Harold Pinter in Interview with Joan Bakewell«. *Listener*, I.XXXII (1969): 630–631.
- Billington, Michael. *Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 2007.
- Brown, John Russel. »Gesture and Movement«. *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*. Ur. Michael Scott. London: MacMillan, 1989. 133–140.
- Burcar, Lilijana. »The New World Order and the Unmasking of the Neo-Colonial Present«. *ELOPE* 9.1 (2012): 29–40.

- . »Disneyjeve priredbe literarnih besedil na presečišču družbenospolnega in neorasiističnega diskurza«. *Primerjalna književnost* 38.1 (2015): 19–45.
- Burton, Dierdre. *Dialogue and Discourse: a Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Cole, Olivia. »Cut the Pauses ... Says Pinter«. *The Sunday Times*. Splet. 11. 2. 2007. <http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/stage/theatre/article1364686.ece>.
- Čerče, Danica. »(Ne)prevedljivost pogovornega jezika v delih Johna Steinbecka«. *Slavistična revija* 60.2 (2012): 185–98.
- Esslin, Martin. *Pinter the Playwright*. London, New York: Methuen, 1982.
- Hobson, Harold. »The Screw Turns Again«. *Sunday Times*, 25. 5. 1958: 11.
- Hribar, Darja. *Sestavine sloga Harolda Pinterja v slovenskih prevodih: doktorska disertacija*. Ljubljana: FF, 1999.
- . »Teoretski pogledi na prevajanje dramskih besedil«. *Vestnik* 36.1–2 (2002): 437–55.
- . »Harold Pinter in Slovene Translation«. *ELOPE* 1.1–2 (2004): 195–208.
- Itzin, Catherine in Simon Trussler. »Directing Pinter«. *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*. Ur. Michael Scott. London: MacMillan, 1989: 44–61.
- Javornik, Marjan. »Pinterjeva inačica«. *Delo*, 16. 6. 1970: 5.
- Jefferson, Gail. »Side sequences«. *Studies in Social Interaction*. Ur. David Sudnow. New York: The Free Press, 1972. 294–339.
- Keber, Janez. *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011. Splet. 21. 3. 2016.
- Knowles, Ronald. »The 'Point' of Laughter«. *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*. Ur. Michael Scott. London: MacMillan, 1989: 146–161.
- Labov, William. »The Study of Language in Its Social Context«. *Studium Generale* 23 (1970): 66–84.
- Laver, John. »Communicative Functions of Phatic Communion«. *The Organisation of Behaviour in Face-to-Face Interaction*. Ur. Adam Kendon, Richard M. Harris in Mary Ritchie Key. The Hague: Mouton, 1975. 215–238.
- Macintyre, Ben. »Last Word: How Pinteresque!«. *The Times*. 9. 1. 2009: 8.
- Onič, Tomaž. »Problematika prevajanja komičnega v dramskih besedilih, specifika iger Harolda Pinterja«. *Vestnik* 37.1–2 (2003): 391–405.
- . »Ohranjanje registra v dramskem prevodu«. *Vestnik* 39.1–2 (2005): 271–281.
- . »Translating Recurrences in Pinter's Plays«. *ELOPE* II.1–2 (2005): 293–299.
- Pinter, Harold. »Zapis govora: Hamburg 1970«. *Theatre Quarterly* I (1971): 3–4.
- . *The Caretaker*. V *Complete Works: Two*. New York: Grove, 1977. 14–87.
- . *Hišnik: delovni videoposnetek predstave*. Kranj: Prešernovo gledališče, 1990.
- . *The Birthday Party*. London, Boston: Faber & Faber, 1993.
- . »Writing for the Theatre«. Predgovor v Harold Pinter, *Plays 1*, London: Faber & Faber, 1996. vii–xiv.
- . *The Room*. V *Plays 1*. London: Faber & Faber, 1996. 83–110.
- Pirjevec, Dušan. Franz Kafka in evropski roman. Predgovor v Franz Kafka, *Grad*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986. 5–65.
- Rose, Margaret. 1993. »Introductory Essay«. Predgovor v Harold Pinter, *The Birthday Party*, London, Boston: Faber & Faber, 1993. 1–33.
- Quigley, Austin. E. *The Pinter Problem*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Schechner, Richard. »Puzzling Pinter«. *The Tulane Drama Review* 11.2 (1966): 176–184.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Thomson, David. »The Idea Is to Intimidate. With Words. And Silences«. *The New York Times*, 15. 7. 2001: 11 in 23.

- Trupej, Janko. »Zaznamovanost slovenskega izrazoslovja za temnopolte«. *Slavistična revija* 62.4 (2014): 635–45.
- Tynan, Kenneth. »An Interview with Harold Pinter«. BBC, 28. 10. 1960.
- Vurnik, France. »Malo oddaljena prispodoba«. *Gorenjski glas*, 2. 10. 1990: 7.
- Wardle, Irving. »Comedy of Menace«. *Encore* 5 (1958): 28–33.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: The Hogarth Press, 1996.
- Zuljan Kumar, Danila. »Funkcije ponavljanj v govornem narečnem diskurzu«. *Slavistična revija* 55. 1–2 (2007): 315–326.
- Zupan, Simon. »Repetition and translation shifts«. *ELOPE* III.1–2 (2007): 257–268.
- — —. »Epistemic Modality in Translation: Poe’s “The Fall of the House of Usher”«. *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 41.1 (2016): 15–34.
- — —. »Recepcija slovenskih prevodov kratkih zgodb Edgarja Allana Poeja v 19. in 20. stoletju«. *Primerjalna književnost* 38.1 (2015): 121–144.

Stylistic Characteristics of ... [Pause] ... Pinter’s Dialogue

Key words: English drama / Pinter, Harold / theatre of the absurd / dramatic dialogue / literary style

The plays by Harold Pinter are characterized by distinctive style known as “Pinteresque” by both literary theory and general usage. It is characterized by certain elements common with the theatre of the absurd, such as blurred identities, unclear references regarding space and time, the presence of unknown threats, incoherent and meaningless dialogue; however, similarly to some other representatives of this tradition, Pinter adds a number of unique stylistic features. A prominent one among these is realism that leaves the viewer with an impression that the characters from the plays could be encountered in everyday life. This article focuses on the most prominent characteristics of Pinter’s dialogue.

Even though Pinteresque dramatic dialogue shows no considerable difference from the general image of everyday conversation, it does not comply with the traditional function of a dialogue, i.e., it does not convey information. The partners in a dialogue repeat the information given earlier, provide tautological or obvious arguments, do not listen to their conversation partner, talk past each other, evade the answer, etc. In this way, they give rise to the feelings of uneasiness and help create the uncomfortable atmosphere. Pinter keeps his characters as well as the viewers deliberately in ignorance, revealing just enough information to make them aware of the uncertainty. By withholding the essential information, Pinter achieves the intended effects like creating dramatic tension, building up false expectations, raising awareness of the existence of indeterminable threat etc. The

victims are unaware of the origins of this threat, as well as when and in what form it will appear, so they are unable to resist it. Pinter occasionally increases this tension with comic elements thus creating a new subgenre of drama, i.e., the comedy of menace. One of the most prominent features of Pinter's dialogue are also pauses and silences, which as an independent and semantically undefined phenomenon allow wide interpretive possibilities. The Pinter dialogue is inspired by the naturally occurring conversation and gives the impression of randomness; nevertheless, it is meticulously planned.