



Ignac Fock

»MERCİ BEAUCOUP, AU REVOIR, JEBEMTI«: VRH LEDENE GORE KOT PRISPODOBA ZA JEZİK

Naslovno prisposodobu Tabaresovega besedila pravzaprav razumemo že po prvem prizoru. »Količina dela je samo vrh ledene gore,« pa šele malo kasneje zatrdi Alejandro, sindikalist in Sofijin bivši partner, ki poskuša doseči odstavek direktorja Carlosa Fresna in s tem narediti konec nečloveškim razmeram v Tehnocentru. Skriti pod gladino so izkoriščanje, konfliktni odnosi, mobing, mačizem in nemoč, ki so po Alejandrovem mnenju posledica Fresnovega brezkompromisnega ultrakapitalizma.

Toda kakor preostali sogovorniki – če izvzamemo Carmelo Luis – se tudi Alejandro ob naslednjem pogovoru s Sofío pokaže še v drugačni luči, in ko sprevidimo, da se za masko požrtvovalnosti skriva zafrustrirana, manipulativna oseba s prikritimi ambicijami, pač moramo premišljevati tudi o drugih dimenzijah prisposodbe, ki jo je avtor »nastavil« ravno preko njega, a je precej širšega pomena. Nezanemarljiv je namreč vidik jezika, ki Tabaresu dobro služi ne le pri ustvarjanju ritma in napetosti, temveč tudi kot močna podpora vsebini in poanti igre.

Sofijini sogovorniki imajo vsak svoj slog, ki ni povezan z registrom. Najsi gre namreč za (sicer eklatantne) zdrse ali sistematično, skoraj pleonastično rabo vulgarizmov, imamo vseskozi občutek, da v *resnici* nihče ne govori tako. Zdi se, da bi bil vrh ledene gore lahko prisposodba za nenadejane preskoke v registru, ki pričajo o vsem, kar se skriva »pod gladino«. Na prvem mestu za vulgarnost, ki vsake toliko, in v drugi polovici vse pogosteje, preseka razmeroma uradni in normirani jezik celotnega teksta, obenem pa tudi za jezikovno prav nič odstopajoče, pa vendar mejne in klišejsko literarizirane izjave (»A ni nenavadno, kako nas nekaj vleče v to praznino? Marcelo je najbrž začutil nekaj podobnega,« zamaknjeno pripoveduje Gabriela, ko stoji na robu strehe.).

V Sofijinem prvem pogovoru s Fresnom je stopnja formalnosti, razumljivo, najvišja, spremlja pa jo cinična distanca. Fresno operira z razčlovečenimi floskulami in kontrast med njegovimi besedami in okoliščinami pogovora je zato še presunljivejši. Vrsta samomorov je »splet nesrečnih okoliščin«, razlogi zanje pa zvenijo kot seznam iz zloženke za ozaveščanje in preventivo: »kriza, težave doma, depresija«. Vendar absolutna distanca in hladna (vendarle) korektnost že v naslednji repliki izgineta do te mere, da se Sofía zdrzne – morda zaradi kletvice, morda zaradi dvoumnosti, saj ni takoj jasno, ali je »pizdun mali« oznaka za projekt *Iceberg*, ki je v zaostanku, ali za Marcela

Mirallesa, ki si je vzel življenje. Ko nato govorita o Andrésu Miróju, Fresno nepričakovano pripomni, da je Argos, na katerem je delal Miró, »ekskluziven projekt«; preskok v piarovski ton spet ustvari distanco.

Kajenje z začetka prvega prizora pade v oči kot kliše, a skozi tekst preraste v lajtmotiv, in ko tik pred koncem naletimo na njegov (skoraj simbolni) zasuk, pomislimo, da je nemara tudi ta prepoved nekakšen vrh ledene gore: toda neke druge ledene gore, tiste, ki je vnovič precej bliže »klasično« psihološkemu kakor Alejandrovemu delovnopravnemu tolmačenju prispodobe. Fresno Sofíi razloži, kako je s prijatelji stavil, da bo nehal kaditi: če izgubi, lahko vsak od njih spi z njegovo ženo, če mu uspe, pa gre lahko on v posteljo z vsemi njihovimi ženami. Nato s krohoto navrže, da se je samo šalil, a je nekam neprepričljiv. Ne neprepričljiv glede vsebine stave, pač pa neprepričljiv glede tega, da vendarle ni sociopatski manijak.

Toliko kot vsebina pa je zgovorna formulacija tega motiva, povsod je namreč identična in zveni kakor prebrana z opozorilne table (»Kajenje je prepovedano.« Sofio svarijo sogovorniki, začenši s Fresnom, ne pa denimo: »Tukaj se ne sme kaditi.«). Jaime Salas sprva daje vtis sproščenega, neotesanega frajerja in flegmatika; v skladu s tem se na prepoved kajenja poživizga. Ko smo med drugim pogovorom s Sofío priča njegovemu histeričnemu izpadu – ko mu avtomat pogoltne kovanec in ko si hoče Sofía prižgati cigareto – pa je podoba povsem drugačna, tudi v jezikovnem pogledu. Kljub verbalnemu izbruhu Jaime namreč ne odstopa od kodificiranega »Kajenje je prepovedano.«. Niti tedaj, ko k formalni prepovedi pristavi »jebemti no«; šele nekaj replik kasneje, ko mu živci dodobra popustijo, ta groteskni drobec formalizma izgine (»Stara, ne sme se kadit nikjer v stavbi. [...] Če te tukaj dobijo s tobakom, si ga najebal. Sploh ni važno, kdo si, pizda, letiš na cesto.«).

Točno na primeru uradne formulacije, ki je močnejša od registra, sloga in nenazadnje počutja likov, lahko opazujemo vlogo jezika pri vzpostavljanju (ne)etične distance: uradna formulacija in piarovska floskula delujeta kot obvod, kot pokroviteljsko obrambna drža, kot obrzdan izraz strahu ali kot kompenzacija zdrsa. Podobno distanco omogoča beseda »deslokalizacija«, s katero vodstvo izvaja pritiske na zaposlene, kot Alejandro (malodane jezikoslovno) razloži Sofíi: »Dvajset let nazaj bi razglasili vsesplošno stavko že samo zato, da bi preprečili, da pride ta beseda v slovar.«

Ker Sofía, po zgledu Grishamovih pravniških trilerjev, »išče resnico« in ker smo postavljeni v okoliščine, v katerih se, kakor v klasičnih detektivkah, nedvoumno zdi, da je »prav« na njeni strani, se gledalci podzavestno poistovetimo z njo. K temu kajpak pripomore tudi struktura igre, ki nas postavlja ob bok »preiskovalki«. Zato mogoče šele z nekaj zamika pričnemo opazovati *njene* reakcije in postajamo pozorni na *njene* besede. Zaključek prvega pogovora z Gabrielo nas spomni, da je Sofía del taistega »sistema«, le v širših okvirih, in da je zato tudi sama sposobna taistih potujitvenih preskokov, ki so še učinkovitejši, ker se je vljudno in uradno pogovarjala v tujem jeziku (»I apologise so much. [...] Thank you very much. Merci. Merci beaucoup. Au revoir. (Odloži.) Jebemti, pa to je neverjetno. [...] Pa zakaj kurac mi noben ni povedal, da so poslali prilogo?«). Toda da je tačas

in na ta račun izgubila sogovornico – Gabriela je odšla iz pisarne – se Sofía zaveda, zato se ji ob naslednjem pogovoru opraviči.

Če pri Fresnu, Alejandru, Jaimeju in Gabrieli različna jezikovna odstopanja in zdrsi pričajo o vzpostavljanju distance in zavajanju (seveda iz različnih razlogov), za Sofío velja nasprotno. Ni težko opaziti, da se prav v jezikovnem pogledu izrazito prilagaja vsem sogovornikom: ob Fresnu se navzame formalnega cinizma (»Splet nesrečnih okoliščin?!«) in preciznih, kratkih izjav v obrambni drži, ki je tudi njena (»Vas moti, ker sem ženska?«), skupaj s Jaimejem plane v smeh (»Infarkt bi ga [Fresna]!«), ob pogovoru z Gabrielo se ji zatika jezik (»Hm ... Ja. Ne. Samo nekaj. Zelo osebno vprašanje je. Če nočete, ni ... vam ni treba odgovoriti. V redu?«), pogovor z Alejandrom pa se sprevrže v ping-pong, ki ga tudi sama večkrat preseka s kletvico.

Približevanje v govoru bi v splošnem lahko imeli tudi za nekonsistentnost govorca, a tule gre nedvomno za Sofíjin socialni takt. Sploh pa njeni vzgibi za tovrstno »jezikovno empatijo« niso preračunljivi in razkrivajo njeno ranljivejšo in bolj človeško plat.

Samo s Carmelo Luis, ki je antipod ostalim sogovornikom, se Sofía pogovarja le enkrat in razlika v tonu je očitna, tako kot v odnosu ni čutiti dvoličnosti: ironija je izraz naklonjenosti (Sofía Carmeli: »Jaz sem te dala že v dom za ostarele.«), laskanje bodrilno in brez zavisti (Carmela Sofíi: »Daj prižgi, če hočeš. A si šefica a nisi.«), distanca pa kvečjemu zarotniška (Sofía Carmeli: »Brez skrbi. Sem že dojela, kako v temle Centru funkcionirajo prepovedi.«). Ampak srečanje s Carmelo je povratek v neke druge čase in v naravnost, za katero se vsakič znova zazdi, da si je Sofía v svoji vlogi niti ne upa niti ne sme dovoliti (»Ne vem, zakaj sem sploh kaj rekla.«). Razlogi za ta dvom skozi igro postajajo čedalje očitnejši.

Razumeti je, da so sklepi poročila, ki ga Fresno prelista v zadnjem prizoru, tudi odraz Sofíjinega nedavnega spora z Alejandrom (»A vidiš, kako prav sem imela? Pri tebi so na začetku same velike obljube, na koncu pa ena velika pizdarija.«). Fresna, ki ji je predlagal tikanje, pa je naposled spustila bliže (»Veš kaj? Zdajle si noro želim na en dolg dopust na Majorco.«) in sprejela povabilo na džintonik, ampak sproščenost ni trajala dolgo.

Preskoki in zdrsi v registru in tonu so tesno povezani s poanto teksta in naslovno prispodobo, spremembe v distanci pa s potekom dogajanja. Glede na v izhodišču uradne okoliščine je bilo seveda pričakovati, da bo distanca še posebej izrazita na jezikovni ravni, vendar pa vsakemu povečanju ali zmanjšanju te distance sledi tudi preobrat: bodisi v zgodbi bodisi v Sofíjinem presojanju problematike. To pa je, kot rečeno, pogosto izhodišče za gledalčevo presojo. Je manična gostobesednost slog, odraz počutja ali pesek v oči? Je kletvica resničen strelovod ali stopnjuje napad na sogovornika? Je nenazadnje Fresnov monolog iskrena izpoved ali pretehtana, jezikovno skrbna in zato učinkovita poteza? V tej seriji dialogov za zaprtimi vrati je vprašanje o avtentičnosti jezika, torej vprašanje o iskrenosti in naravnosti v slogu, tonu in registru, le še en vidik tistega drugega, vseprisotnega vprašanja: Kaj je res?