

Nekaj izgubiti, a ne vedeti, kaj

ALJAŽ KRIVEC

Pripovedovalci imajo, kakor trdi že sloveči romanopisec Walter Scott, staro pravico, da svojo povest začno v krčmi, to je v tistem shodišču vseh popotnih ljudi, kjer se raznovrstni značaji naravnost in odkrito pokažejo drug drugemu poleg pregovora: v vinu je resnica.

Tako se glasi incipit *Desetega brata*, v katerem Josipu Jurčiču uspe zarisati približne koordinate, v katerih spremljamo usode nastopajočih. Druži jih predvsem geografski slučaj, dejstvo, da se v neki točki znajdejo na istem mestu. Pravzaprav trik: krčme ni treba preleviti v še eno od nastopajočih oseb, temveč lahko učinkuje kot zbirni pojem.

A Jurčičeva krčma je osnova za eksternalizirano dogajanje, ki je bržkone (to bi bilo treba natančneje preučiti) po modernizmu postalo manj zanimivo. Zbiranje v krčmi ne pomeni več (zgolj) poslušanja bolj ali manj resničnih zgodb, ki naj jih nato sami_e preučevali_e, kakor vemo in znamo. Na notranjih zidovih krčem lahko prebiramo odtise notranjega življenja likov, naše dekodiranje teh usod postane tako rekoč prvostopenjsko, notranje življenje je tisto, ki je zgodba, namesto da bi morali brskati po zgodbi, da bi ga lahko uzrli.

Dogajanje v krčmi/lokalu/gostilni kljub temu ostane tudi v 20. stoletju ustaljen postopek. V gostilni je svojo pot v študijskem filmu *Morilci* (rus. *Убийцы*) leta 1956 začel Andrej Tarkovski (film je bil posnet po Hemingwayevem besedilu iz leta 1927), tja je morda svojo najpomembnejšo dramo *Žabe* leta 1969 postavil Gregor Strniša. Primerov ne navajam kar tako, v obeh se v zamejenem prostoru preigra dramatična psihologija nastopajočih.

Na podoben način nas na rob psihologije nastopajočih popelje Jernej Potočan v *Žalostinkah*. Lokal in prostor pred njim nista edini dogajalni mesti, a zdi se, da dajeta besedilu najmočnejši podton. Lokal je prostor raznolikih usod in psihologij, obenem pa je na meji med javnim in zasebnim ter na ta način omogoča prikaz kar najširšega spektra psihologij in dejanj. Obenem gre za prostor, v katerem se ob možnosti popivanja (*v vinu je resnica*) dogajanje lahko razvije v najrazličnejše smeri. To je nekaj osnovnih izhodišč, ki omogočajo razvoj *Žalostink* že s samim prostorom, ali drugače: lokal legitimira tisto, kar se v *Žalostinkah* dogaja. Avtor zbere strahove, (iracionalna)

prepričanja, žalostne usode, socialna vprašanja ... Iz vsega tega pa na površje priplavajo vprašanja o bivanju, življenju, ljubezni in smrti, zastavljena ob včasih (le) neznatni izmenjavi replik.

A *Žalostinke* (ob tem) niso tematsko osredinjene. Prej se zdi, kakor da bi v bolj ali manj trdno gmoto bivanjskih tegob vrgli bombo, nakar je avtor ostanke organiziral, kolikor je to pač mogoče. Tak arheološki pristop je bilo mogoče izpeljati pri tistih skupkih, ki so po tonu dovolj specifični in nenavadni, da jih je zaradi tega mogoče ponovno sestaviti. Vsa bolj prozaična mesta pogosto nadomestijo tri pike iz ust nastopajočih dramskih oseb.

Tako bi bilo mogoče trditi, da so *Žalostinke* nekakšna zbirka skečev. Če se ozremo po zgodovini razvoja zvrsti, hitro ugotovimo, da se skeč pogosto ukvarja z nenavadnim (ali kar pretiranim). Skeč postane možnost, da lahko na karseda zamejenem prostoru prikažemo vrhunec nenavadnega obnašanja in občutenja nastopajočih, za katere moramo upravičeno predvidevati, da so bili nenavadni že pred tem in da so taki ostali tudi po skeču. A trenutek, v katerem smo jih za potrebe skeča ujeli_e, je najpomembnejši, saj je dramatičen, ne dopušča dvoma in osebe najde točno v tistem trenutku, v katerem jih želimo videti: v momentu, v katerem je že vse izpeljano do konca, v katerem lahko vidimo, kaj je skrajna točka, do katere lahko vodijo njihove usode, in jih tako lahko povratno preučujemo.

Od tod je le še korak do humornega, ki v *Žalostinkah* morda ni v prvi vrsti, a je vendarle prisotno in bistveno. Morda nas že atipična struktura drame, ki ni razdeljena (zgolj) na prizore in dejanja, spomni na strukturo kakšne od epizod *Letečega cirkusa Montyja Pythona* ali pa nam lik pogrebnika obudi spomin na nenavadno humoren (a izrazito obešenjaški) prizor iz *Hamleta*, v katerem naslovni junak hodi po pokopališču.

Humor ima v *Žalostinkah* več vlog: po eni strani se zdi logična posledica prestopanja iz ene skrajne situacije v drugo, po drugi strani ga morda zaznamo v obliki odmeva določene humornosti dram absurda (ki se zdijo ena pomembnejših referenčnih mest besedila). Obenem pa humor obravnavani tekst po eni strani sprošča in po drugi še dodatno *radikalizira*. Sprošča ga do mere, da lahko dramo na skrajnih mestih sploh pogoltnemo (sicer bi morda jokali_e kot ob žalostinkah), po drugi strani pa v *Žalostinke* vpelje obešenjaštvo in grotesko, kar nam pomaga dogajanje spremljati v novi luči.

Navedeno se v *Žalostinkah* dogaja izrazito na ravni jezika, mestoma tudi na ravni besednih iger. Jedro drame je pogosto izpisano skozi ponavljanja, premeščanja besed iz enega konteksta v drugega, krajšanja in daljšanja stavkov, ki s tem sprevačajo pomene, itd. Dogajalni prostori so skromni, čeravno določeni, pogosto ostajajo brez izrazitih posebnosti, odrska navodila so često odprta, medtem ko so zgodbe nastopajočih pogosto zarisane v le nekaj najvažnejših potezah. Logično je torej, da mora glavnina težiti k jeziku kot takemu.

Ta je v didaskalijah pogosto klepetav, tudi šaljiv, in daje vtis neobvezujočega ter tako že v stranskem besedilu pretendira na izrazito literarnost. Po drugi strani so dialogi pretežno v knjižnem pogovornem jeziku, natanko na meji, ki omogoča, da se liki pred nami izrišejo po eni strani kot resnične osebe, po drugi strani pa jim vendarle ne uspe zapasti v zanko, ki bi jih zvelkala v polje totalnega naturalizma.



A z vidika jezika so posebno poglavje (ki sodi med najvidnejše podpise *Žalostink*) nekakšne »odsotne replike«, namesto katerih se pojavljajo tri pike. To so mesta *pred jezikom*, kjer ta sploh še ne more nastopiti, ali pa: mesta *po jeziku*, kjer ta sploh ne more oziroma mu ni treba več obstajati. Avtor opusti morebitna mašila in nebitveno, namesto tega pa vzpostavi igro zgoščin in razredčin, pri čemer se zadnje na skrajnih točkah povsem izpraznijo.

Tak pristop do jezika ustvarja nekakšno valovanje. Na prvi stopnji gre za kratke replike, na drugi za zgoščene in daljše monologe, na tretji za odsotnost enega in drugega, torej tri pike. Tako se *Žalostinke* odvijajo v nekakšnih zagonih. Hitre replike učinkujejo kot počasno tipanje po besednjaku, kot iskanje pravih besed, ki kulminira v monološkem izbruhu, ta pa naposled za seboj ne pusti nobenega življenja več. Kakor da bi primernih besed preprosto zmanjkalo, ali pa se nastopajočim ne zdi, da bi z njimi lahko še kar koli dosegli_e.

To so mesta, ki so tako zelo zavezana pisani besedi in literarnemu, da puščajo režiji *Žalostink* izrazito odprte možnosti, posledično pa tudi bralstvu. Kako brati monologe, ki zaradi strukture besedila le stežka padejo na »edino logično mesto«? In še važnejše vprašanje: kako brati tri pike, *ločilo, ki označuje izpust besedila, nedokončanost stavka*, kjer se kar naenkrat znajdemo v filozofskem problemu, ko »izpust besedila ni zgolj ne-besedilo« (če parafraziram Žižka)?

Iz te odprtosti na jezikovni ravni se izraščajo vedno nova in nova odprta mesta na strukturni in predvsem idejni ravni. *Žalostinke* se zdi nemogoče spraviti na neki enotni idejni teren (pri tem je seveda paradoks, da je morda prav to tisto, kar je v njih enotno). Lahko se sklicujemo na tradicijo že omenjenih pristopov iz zgodovine dramatike (ali posebej iz drame absurda), na krajše vizualne formate, kot so skeči ali celo krajše nadaljevanke ...

A to je le ena raven možnih obravnav besedila. Kaj hitro se znajdemo pred vprašanjem, s koliko resnosti moramo vzeti vprašanja in tematike, ki so morda le bežno omenjene v kakšni od replik, čeravno igrajo v naših odnosih, psihologiji in družbi izrazito pomembno vlogo. Je možno med njimi vendarle iskati tudi kakšno rdečo nit? S koliko zavezujočnosti velja dojemati nastopajoče, njihova (zamolčana) ozadja, psihološke ustroje? In ne nazadnje: do katere mere si velja predstavljati kraj in čas dogajanja?

Naposled se zdi, da je največji potencial poenotenja najti v naslovu. *Žalostni_e* so nastopajoči_e in tudi njihove usode so žalostne, v odnosu do nas pa ima drama vselej potencial, da jo razumemo kot žalostno. A če so žalostinke namenjene predvsem izražanju žalosti ob nečem, kar je bilo izgubljeno, za *Žalostinke* to velja le do neke mere. Srečamo se s smrtmi, izgubami služb, razhodi ..., a vendar obstaja še neka bolj temeljna žalost, čista, taka, ki ni odziv na izgubo in ki jo morda najbolje zaobjame zadnji monolog Neme punce, ki izraža nejevero nad žalostjo (?) v časih, ki so po statistikah »najboljši vseh časov«. Temu navkljub monolog v drugi polovici izgubi razsvetljensko čudenje nad neuspešnostjo lastnega projekta (je to ta izguba, ki jo iščemo?) in se izteče v ... žalost.

In morda se v tej točki vsem političnim in intimnim ravnem drame uspe združiti pred nami. Skratka takrat, ko *Žalostinke* stopijo korak nazaj in izustijo: »Že že, ampak, zakaj?«

