

Matej Bogataj



Črno-belo v barvah

Iztok Mlakar: *Sljehrnik*. Režija: Vito Taufer. Koprodukcija med Gledališčem Koper in SNG Nova Gorica. Premiera v Novi Gorici 24. novembra 2011, premiera v Kopru 25. novembra 2011.

Slehernik je moraliteta, forma, ki je ustrezala srednjeveškemu strahu pred poslednjo sodbo, zato mora v njej vsakdo, da bi se izognil prekletstvu in peklenskim mukam, ob smrtni uri za svoje grešno življenje najti priprošnjike, pričevalce o lastnih dobrih delih. Mlakar se nasloni na Hofmannstahlovo, findesiecslovsko obdelavo teme in se variacije loti avtorsko, tudi nekoliko presenetljivo; saj ne, da bi dvomili o natančnosti njegove poezije, kolikor je poznamo iz njegove kantavtorske kariere, pa vendar je prejšnjo komedijo *Duohtar pod mus!* zastavil bolj svobodno, sproščeno. V njegovo komiko in včasih tudi v igro je bilo položeno več improvizacije, šlo je za besedilo in gledališče, ki se napaja pri commedii dell'arte, pri ljudskih, znižanih, 'vulgarnih' obdelavah tematike, vse je bilo cepljeno na izrazito sproščeno, 'mediteransko' štimungo. Zdaj pa nasprotno; *Sljehrnik* je spisan v natančni verzni formi, brez popuščanja, rimajo se tudi replike, pri tem pa s formalnimi akrobacijami ustvarja presenetljiva verzna zrcaljenja in dodane pomene, pri enjambementu, verznem preskoku, in menjavi govornih leg je recimo blizu Andreju Rozmanu Rozi v njegovem preoblačenju klasike. Mlakar nalašč vzame postaran literarni model o odnosu do smrti in pregreh, kot da bi hotel poudariti, da je dogajalni čas ravno sodobnost, ta naš zdaj; tako recimo Jožef Slehernik - Pepi ob tem, da je aktivno korupten in neprizanesljiv do prijateljev in poslovnih partnerjev, nespoštljiv do staršev in podobno, sodeluje na brejnstormingih, skoraj za ceno življenja, na katerih vrtince zavesti in možganske nevihte ustvarjajo s praškastimi pomagali, to je svet brezskrupuloznih japijev, biznismenov in radikalnih spolnih praks. Vendar

svet, ki (še) ni jezikovno stehniziran, to je svet, kjer so še ohranili lokalizme, svet, v katerem je globalizem s svojim besednjakom samo cepljen na prejšnje slovnične modele in sintakso, ne da bi jih prekril ali izrinjal. Ravno mešanica visokega, obsmrtnega, in znižanega, burkaškega, tudi jezikovno okretnega in komedijsko iznajdljivega, dela Sljehrnika izrazito živahnega, narekuje pa tudi strogo izvedbeno formo.

Mlakar je pri svoji obdelavi ohranil postaje, ki jih mora Slehernik prehoditi na poti. Tokrat ne gre za pot v onstranstvo, temveč za skoraj fantastičen scenarij, ko se znajde med svetom živih in mrtvih, zaradi kokaina se mu utrne zavest in njegovo potovanje lahko razumemo tudi kot fantastičen notranji konstrukt. Potuje med svojimi prijatelji, ki jih v resnici nima, sreča svojo ostarelo mater, ki je vse prepisala nanj, on pa jo je pognal iz hiše, in ob tej cankarjanski karikaturi matere, ki si ne more pomagati, da ne bi bila neskončno dobra in požrtvovalna, jo edino dobro odneseta berač in kurba, ves ostali svet je skvarjen, od policaja do novopečenih biznismenov.

V igri o Sleherniku nastopi še obvezna dvojica, Smrt in Bog; podobno kot v Saramagovem romanu *Kajn* je tudi Pepijev argument z Bogom ena sama obtožba dvoličnosti, maščevalnosti in podobnih nemarnosti. Tudi sicer je Bog rahlo dementna pojava, ki ima ves čas šum na zvezi, ki ga ljudstva ne poslušajo, Smrt je njegov sicer zvesti, a preveč zagnani hlapec, ki se težko ustavi, ko enkrat začne. Približno tako kot telesni čuvaji ali kakšni policaji; ko se enkrat zagrejejo, vidijo samo še posel in grejo hitro čez mejo dovoljenega in zaželenega, tudi po nepotrebnem, in tako Smrt izbriše plemena zaradi imena, se zadržuje, da ne bi za ogrevanje zakuhala vsaj letalske nesreče, in podobno. Ravno proti takšnemu paru ima naš Slehernik dobre možnosti, konec namesto v moralo in kazni izzveni v hec, češ, kaj mu bo pekel, če ima doma našpičeno babo oziroma "obstaja večja štala od smrti", torej življenje na zemlji z ženo. Z ženo, ki prelisiči samo Smrt, ker je strašnejša od nje, bolj nepredvidljiva, bolj borbena.

Režiser Vito Taufer je Mlakarjevo besedilo postavil na bolj kot ne stiliziran prazen oder, s steno v ozadju, ki se potem spremeni v kamin, iz katerega pride skozi dimnik Smrt in kjer potem kraljuje, kot v kakšni ljudski igri, recimo v posodobljenih pasijonskih igrah, Bog, malo odmaknjen, malo zviška zroč na svojo stvaritev – scenograf in kostumograf je Samo Lapajne. Pri kostumih je nekaj prav izrazitih, povednih, recimo pri Materi je kostum v službi tipizacije, neopaznosti in požrtvovalnosti, zelo izrazita sta tudi kostuma Smrti in Boga, pa tudi prostitutke Rufjane. Na levi strani odra je trio, ki v živo izvaja glasbo, ki jo je skomponiral Mlakar; najbolj izstopa in pride do izraza pri songih, s katerimi se Pepi

predstavi in poslovi, v zadnjem skoraj napol osebno in izpovedno, kot paralela med Pepijem in njim kot igralcem v prav določenih letih, sicer pa se s songi predstavljajo dramske osebe, dovolj všečno in izrazito. Igra združenih ansamblov gledališč, ki sodelujeta v koprodukciji, goriškega in koprškega, je izenačena, poenotena znotraj zastavljenega režijskega koncepta oziroma uprizoritvenega koda; najprej Iztok Mlakar v naslovni vlogi, ki že vizualno in nalašč potegne na italijanskega komika Totoja, njegovo petje in tudi igra, ki se s svojim naslavljanjem od soigralcev širi prek rampe, je natančna, točno se zaveda svojih meja in zmožnosti, to je spogledovanje s publiko, vendar kontrolirano in omejeno, z vnaprej kodiranimi izrazili, od standardiziranih gest do obvladane in kontrolirane obrazne mimike. Podobno kot pri Smrti Radoša Bolčine; kljub zelo izraziti maski – ali prav zato – je njegova igra minimalistična, kaže se v povednih, natančno zamejenih gestah, s pridodanim hehetom, ki gre nekemu, ki gleda to zemeljsko človeško mizerijo in ji lahko hitro napravi konec, hkrati pa je njen tempo tudi kot iz drugega sveta, upočasnjen, kot bi je zadeve časa in zgodovine ne zanimale; in zraven Bog Iva Barišiča, kot v kakšnih pasijonskih ljudskih igrah, z brado, ki se odleplja in deluje simpatično neperfekcionistično, in s kapuco, s tablami postave iz stiropora, z nekoliko skrušenim glasom ob priznanju obtožb, kje vse ga je kot šef zamočil, bolj še ena času podložna kreature kot bog in batina, prvi in zadnji, stvarnik in uničevalec. Izrazit je nastop Ajde Toman kot Rufjane, ljubezenske profesionalke, ki ve, kaj hoče in kakšni so poklicni standardi, za smrt pregnat' divji in neustavljiv temperament Pepijeve žene, ki jo odigra Marjuta Slamič, vase-pokrčenost, introvertiranost Teje Glažar kot Matere in Igorja Štamulaka kot Slehernikovega nekdanjega prijatelja, ki se je znašel v nemilosti zaradi tranzicijskih miškulanc.

Mlakarjev Sljehrnik v Tauferjevi režiji je natančno zastavljena in dosledno izpeljana uprizoritev.

Dušan Jovanović, Mitja Čander, Eva Mahkovic: *Bobby in Boris*. Režija: Dušan Jovanović. SNG Drama Ljubljana. Premiera 7. januarja 2012.

Pisanja dramske predloge za zgodovinski in spektakularni reykvjaški šahovski dvoboj so se lotili pripadniki treh generacij; nedvomno je prvi med enakimi eden bolj produktivnih sodobnih dramatikov Dušan Jovanović, ki velja za enega vidnejših inovatorjev gledališča ter po ludistični in politični fazi danes pisec izrazito sodobnih, kompiliranih, postdramskih besedil, pa tudi praktični, odrski inovator, recimo s *Spomenikom G* po besedilu Bojana

Štiha, od katerega je komaj kaj ostalo, ali pa koordinator in inscenator projekta Pupilije Ferkeverk *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, ki je nastal na podlagi improviziranih besedil pesnikov iz skupine 441 in performerjev; ob njem sta soavtorja Mitja Čander, urednik in esejist, tudi zagrizen šahist, nekdanj še bolj šahovsko aktiven, in dramaturginja, pripadnica najmlajše generacije odrskih praktikov Eva Mahkovic. Lotili so se dramske obdelave spektakla svetovnih (in svetotvornih) razsežnosti, šahovskega dvoboja med Bobbyjem Fischerjem in Borisom Spaskim v Reykjaviku leta 1972. Torej v času hladne vojne, ko je imelo vse, kaj šele spopad dveh šahovskih velikanov, politične dimenzije. Na šahovskem polju se nista spopadla samo dva posameznika z različnimi osebnostnimi in igralskimi lastnostmi in strategijami, temveč kar dve velesili, od katerih je imela prva, SZ, ki je branila naslov svetovnega šahovskega prvaka, absoluten primat. Bila je toliko močnejša od Američanov, saj je bil Fischer prvi izzivalec, ki ni prihajal z njenega območja, prvi, ki ni bil njen državljan, ob tem pa je pripadal delu sveta, ki ga šah tradicionalno ni preveč zanimal. Vse skupaj je imelo že vnaprej razsežnosti spektakla, pa tudi drame; v nekakšen tragični oziroma dramatični trikotnik dogajanje stopnjuje tudi samo besedilo, ki s svojo tridelno zgradbo, *Predstavitev tekmecev, Psihološka vojna in Šah*, kaže na stopnjevanje napetosti, ki se mora izteči s katarzo oziroma mora eskalirati v spopad, v katerem ne bo šlo brez zmagovalcev in poražencev, brez zmagoslavja in lizanja ran, brez zaostritev in popuščanja. Igra, kot je nepretenciozno podnaslovljena, je prirejena oziroma spisana na vnaprejšnji režijski koncept, ki predpostavlja izrazito rabo videa in vizualizacijo v stilu takratnega časa; hkrati ob rekonstrukciji vizualne podobe časa je šahovski spopad tudi nekaj, kar je še prav posebno ostalo v zavesti tudi širše in šahovsko usmerjene publike, z vsemi elementi, od preganjavičnosti obeh šahistov do zvezdniškega nastopanja Američana in vpletanja obeh političnih nomenklatur v same priprave na igro; zraven je seveda nekaj preverljivih partij, nekatere bolj znane, druge, ki so se končale z remijem, so za samo 'igro' o Bobbyju in Borisu seveda manj zanimive, manj zaostrene, nekakšna mašila in skoraj balast, ki se mu dramska predloga izogne. Vse to postavlja igro *Bobby in Boris* v bližino dokumentaristične drame ali pa v polje zgodovinske igre, kjer je možnosti za inovacijo ali prikrajanje osebnostnih profilov potrebam dramske forme razmeroma malo; danes, ko je mogoče takoj preveriti poteze, vizualno podobo nastopajočih, ko obstajajo in so javno dostopni posnetki nastopov, ko o igri obstajajo knjige izpod peres najvidnejših šahovskih analitikov in komentatorjev, je seveda nuja po ohranjanju določene avtentičnosti zaradi dostopnosti podatkov in splošne informiranosti še toliko večja, kot bi bila v času samega spopada.

O nekaj dejstvih dvoboja in okoli njega nas podučijo tudi pisci v gledališkem listu, ki prihajajo iz šahovskega sveta oziroma z igro simpatizirajo in jo poznajo, Ivo Bajec, Bernard Nežmah in Boris Kutin; govorijo o nepozabnosti in prelomnosti tega dvoboja, navajajo podatke o šahovski zgodovini obeh nasprotnikov, o njunem vzponu in padcih, predvsem pa poudarjajo takratno na novo odkrito popularnost šaha, ko je reykjaviški dvoboj poskrbel, da je šahovska mrzlica zajela ves svet (no, sam sem mirno ril z ritjo po peskovniku, ne meneč se za zadeve svetovnih razsežnosti). Predvsem pa obetata biografiji obeh nasprotnikov, njuno zagrizeno zanimanje za šah, kontroverzne poteze v osebnostih, Fischerjevo permanentno izsiljevanje svetovne šahovske zveze, postavljanje ultimativnih organizatorjem, predvsem pa stik dveh umov, ki prihajata iz različnih svetov, ki pripadata različnim paradigmam. Tudi Spaski, kar je omenjeno v igri, ni bil ravno miren in vljuden državljani, sovjetske športne funkcionarje je spraševal, recimo, ali je Lenin res umrl zaradi sifilisa, se rokoval s češkimi šahisti na olimpijadi po vkorakanju sovjetskih sil, na veliko grozo oblasti in njegovih osebnih varuhov (in verjetno poročevalcev, velikih bratov, ki so ga spremljali) pač geniju primerna neukrotljiva dejanja.

Prvi del uprizoritve je predstavitev, islandska televizijska voditeljica Tjara Jonsdottir, v stilu sedemdesetih in v skoraj avtentičnih kostumih tistega časa jo odigra Saša Pavček, nam ob montaži različnih nasnetih fragmentov predstavi celotno falango, ki sodeluje na prvenstvu; izjave pomembnih šahovskih analitikov tistega časa, pa nekaj prijateljev in občudovalcev obeh šahistov, sekundante, Fischerjeve odvetnike in portparole, islandske predstavnike organizatorja dvoboja. Kot bi hoteli, v homerskem stilu, pokazati, kdo vse stoji za roko, ki premakne figuro, kot bi se nabirale vojske. Večina je predstavljena s projekcijo, ki je vpisana že v samo besedilo; Miha Knific in Blaž Čadež sta avtorja črno-belih posnetkov, dokumentarističnih tako v kostumih kot s samim, precej statičnim kadriranjem, igralci ljubljanske drame pa vizualno močno potegnejo na sovjetske birokrate, pojavi se celo izjava Marilyn Monroe, odigrana seveda, pa predsednika Nixona; za prepričljivost nedvomno poskrbi tudi maska na posnetkih, delo Ane Lazovski, in video živahno razgibava ta prvi del uprizoritve, daje pa ji tudi dokumentarno noto. Ne samo zato, ker so izjave bolj ali manj preverljive, tudi posnete so v stilu sedemdesetih, na splošno je nasneti del skoraj avtentično ponarejen, tudi po zaslugi kostumov Jelene Proković, ki se pri ostalih, v živo nastopajočih, giblje znotraj črno-belih variacij, zaradi časov, ki so bili manj barvasti, in zaradi šaha.

Uprizoritev je v živo spremljana z glasbo Davorja Rocca, ki je povzročil nekaj melodij tistega časa in nekaj klasike, pianistka Valentina Tehovnik

daje dogajanju močne, dramatične poudarke. Če prvi del pripade televiziji (oziroma videu v uprizoritvi), je drugi političen. Šahovskemu ignorantu, recimo meni, so Fischerjeva ignoranca in prikrito zvezdništvo, postavljanje pogojev, ultimativne zahteve po spremembi svetlobe v dvorani, po umiku kamer, zamujanje na dvoboj, predvsem pa zahteve njegovega odvetnika, ki ga z veliko mero nadutosti in samovšečnosti odigra Saša Tabaković, več kot zoprna, pravzaprav se gledalec sprašuje, od kod Spaskemu toliko tolerance do očitno infantilnega tekmeca, ko bi zlahka našel izgovor in zapustil srečanje. V to medsebojno nategovanje se vpleta vse mogoče, paranoja pred paranormalnimi šepetalci in motilci koncentracije, zavest Rusov, da se dvoboj odvija na otoku, kjer stoji ameriška podmorniška baza, celotno ozračje je prepredeno s sumničavostjo, vsaka poteza v eksterierju, recimo Fischerjeva zahteva, naj zamenjajo stol, na katerem bo sedel, postane potem, z miselnim 'nadmudrivanjem', s permanentnim psihološkim mehčanjem nasprotnika z nesmiselnimi zahtevami in drobnarijami, ob zagrizeni tekmi na šahovnici, pomenljiva.

Tretji, najdaljši del je sam šahovski spopad. Na velikem odru Drame je v ozadju miza s šahovskima genijema, njuna igra je hkrati projicirana na dva stripovska ali miselna oblačka, vsa njuna preračunavanja in šahovska strategija, kakor poteka v njunih glavah, je podana v nekakšnem notranjem monologu, pri tem pa spremljamo njuno mimiko, posneto s kamerami na mizi, v velikem planu na dveh velikih projekcijskih platnih nad njima – scenograf je Vadim Fiškin. Jovanović je razširitev in obogatitev scenografije s projekcijami uporabil že v svojih prejšnjih predstavah, le da je bila tam obogatena s projekcijo abstraktnih vsebin ali pa s posnetki s kamerami iz roke. Je pa ta del uprizoritve kljub njeni dramatičnosti tudi nekoliko ekstenziven, razmeroma statična igra je kljub nedvomnemu prispevku obeh glavnih igralcev, Igorja Samobora in Aljaža Jovanovića, manj atraktivna kot dogajanje okoli igre, komentarji, sekundanti, pritiski in navijaštvo iz najvišjih krogov. Pomembne vloge pri tem igrajo Petra Govc kot Larisa Spaski, organizator dvoboja Thoraninsson, ki ga odigra Alojz Svete, nemški sodnik Schmid, ki ga igra Zvone Hribar, in Krogius, sekundant Spaskega; oni so tisti živahni in mobilni del dogajanja, skrbna žena in trije bolj ali manj uradniki, ki se soočajo z nemogočo izvedbo dvoboja, vsak s svojo mero potrpežljivosti in osebnega angažmaja.

Igor Samobor zastavi Spaskega kot zadržanega in obvladanega, samozavestnega prvaka, ki potem, po izgubljenih partijah in ob grožnji, da bo dvoboj izgubil, vse bolj izgublja tudi živce, kaže sledove živčne razrvanosti, kot da bi se nekaj trzavičnosti in preganjavičnosti iz nasprotnika naselilo tudi vanj; Aljaž Jovanović je kot Fischer bolj živahen, bolj v

tikih, tudi z besedilom in držo, ki kaže večjo napadalnost in brezkompromisnost, tudi bolj neurejeno, čeprav seveda genialno notranje dogajanje.

Igra se konča s kratkima anekdotama; Fischerja, zmagovalca, pričaka nasneta pohvala predsednika Amerike Nixona, Spaskega pa izpostava represivnih sovjetskih organov, že kar na carini mu prebrskajo prtljago in najdejo prepovedano Solženicinovo knjigo, kar obeta nemilost; čeprav ima ta konec osnovo v dejstvu, da se je Spaski res znašel v nemilosti, ker ni pravi trenutek ugotovil, da je Solženicin kar naenkrat prepovedano čtivo, se nam milo stori ob misli, da nekdo tvega zaradi ljubezni do knjig; danes, ko so knjige splošno dostopne in pravzaprav ne moremo niti približno slediti vsem pomembnim literarnim delom, je spomin na čase, ko je imela knjiga avro in se je bilo treba za branje po lastni izbiri potruditi, tudi tvegati, nekaj, zaradi česar se zadržamo v nostalgичno držo in nam je za njimi skoraj žal. Kot tudi za časi, ko so intelektualci očitno vedeli, kdo je svetovni šahovski prvak in proti komu je zmagal, za časi, ko je bilo o nekaterih stvareh mogoče govoriti samo z ezopskim jezikom, v podtonih in namigih, vendar so izjave in zapisana beseda še nekaj pomenile in niso potonile v morju banalij.