



Foto: Igor Omahen

JURE IVANUŠIČ, PETER TERNOVŠEK in LOJZE SVETE

VESNA JURCA TADEL

## *Mrtvo gledališče*

Čisto formalno prvemu pravemu »celovečernemu« gledališkemu tekstu dramaturga, kritika, esejista – torej dolgoletnega gledališkega teoretika in praktika – Blaža Lukana, drami s simptomatičnim naslovom *Mrtvi* pravzaprav ni kaj očitati. Tudi če imamo ob prvem branju površen vtis nekoliko zmedene strukture, je to verjetno samo posledica svojevrstnega načina pojavljanja in zginevanja dramskih oseb ter seveda precej zapletene zgodbe. Ob ponovnem prebiranju pa ugotovimo, da ima igra čvrsto dramsko strukturo in zelo premišljeno in skrbno zasnovano dramaturgijo – skratka, da v tem površinskem kaosu vlada zelo strog red. Toda ta strukturalni red čisto nič ne pomaga, če je nanj navešena povsem nepregledna snov.

*Mrtvi* se začnejo z radikalno prekinitvijo odrske iluzije: potem ko na odru nekaj minut spremljamo predstavo Wildove *Salome*, glavni »junak« – Igralec – iz svoje vloge Jokanaana »izstopi«, kar je sprožilni moment vsega dogajanja, ki sledi. Kar sledi, pa je precej enigmatično poigravanje z mejo med

realnostjo in fikcijo, med odrskim in resničnim življenjem, med svetom živih in svetom mrtvih; pa še, če se sklicujemo na definicijo samega avtorja, ki je zapisana v gledališkem listu, med pirandellovstvom in beckettovstvom.

Potem ko Igralec prizna, da ga pred nastopom na odru prevzema vedno večji strah, se začnejo dogajati nenavadne stvari. Najprej se ob njem pojavi Dekle, ki nam zaupa nadvse bizarno zgodbo o tem, kako ji je v precej nenavadnih okoliščinah pomrla vsa družina; na koncu pa pove še, da je mrtva tudi sama. S tem uvede Lukan povsem nov kod: če smo se prej gibali v okviru realnosti, postane tu naše dožemanje dogajanja na odru podobno doživljanju sanj. Začnemo se spraševati, kaj je res in kaj ni; so osebe na odru realne ali le plod igralčeve fikcije; naj bi to bili dramski liki iz predstave, ki jo mi gledamo, ali kaj drugega? Realni svet, se pravi svet gledališča, v katerem se je drama začela, Lukan še nekaj časa vzdržuje z epizodnimi intervencijami tehničnega osebja – Inšpicienta, Šepetalke, Garderoberke – ki so v funkciji tipiziranih tragikomičnih poant. Tudi igralec si poskuša dogajanje na odru še vedno razložiti z vidika vsakdanje logike (sprša se, kdo je Dekle, hoče ponovno začeti predstavo ...).

Logika realnega pa se dokončno izgubi z nastopom Prvega in Drugega moškega, ki Igralcu namigneta, da je on glavni osumljenec za smrti v Dekletovi družini. Tu se drama dejansko preobrazi v nekakšno »psihiatrično kriminalko«, kot jo v gledališkem listu označi sam avtor. Po srečanju s Psihiatrom, ki naj bi bil po trditvah Dekletovega brata tudi mrtev, si začne Igralec zastavljati vprašanja o lastni identiteti in končno tudi sam posumi, da je morda morilec ... Sledi nadvse bizaren vložek, v katerem nastopi mrtva Dekletova družina – Mama, Oče in Babica – in nam pove čudaško zgodbo o neki španski kraljici; pa Igralčev morilski izpad, v katerem se dejansko loti mrtve Dekletove družine; ponovni obisk Dekletovega brata, ki prosi, da bi ga Igralec ubil, potem pa skoraj on ubije Igralca in nazadnje konča pod streli Psihiatra – ki prevzame funkcijo Boga, demiurga, bitja, ki ima v rokah vse niti. In ko se nam za hip zazdi, da se je pravzaprav zadeva še kar nekako razpletla, da ima vse skupaj rep in glavo (in domnevamo, da Igralec torej ni morilec, ampak da je vse dosedanje mrtve ubil Dekletov brat), se spet pojavi Dekle in Igralca ustrelji, prav tako na koncu pa prideta še Prvi in Drugi moški, ki povzročita končni preobrat. Spet smo v neznanem, negotovosti, enigmatičnosti. Kdo je torej Psihiater; je tudi on mrtev; kaj je z Igralcem; kdo je in kdo ni mrtev ... In predvsem: kaj naj bi vse skupaj sploh pomenilo? Da so mrtvi povsod? Da jih ne smemo pozabiti? Da je vsak človek »mrtev«, če nimā koga drugega, v katerem bi odseval?

Dramaturg predstave Janez Vencelj je poskusil igro *Mrtvi* celo aktualizirati in je na koncu svoje dramaturške analize v gledališkem listu zapisal: »Mrtvi se zato zaključujejo kot 'opomin virtualnega' – mrtvi so še in svet se je že zgodil – ignoriranje tega pa ne vodi samo v izgubo spomina, izgubo mrtvih, ampak tudi v izginjanje realnega. [...] svet okoli nas vse bolj postaja samo

iritirajoča zgodba in neobvezna fikcija.« Ta poskus povezovanja igre *Mrtvi* z našo stvarnostjo oziroma poskus utemeljitve, zakaj to dramo danes igrati, žal ne zdrži. Tekst sicer v svoji odprtosti (namreč odprtosti zaradi skrajne dvoumnosti, ki je njegov osnovni princip; sicer pa je, paradoksalno, navzven – se pravi, v odnosu do gledalca – izrazito hermetičen) seveda omogoča najrazličnejše interpretacije, tako da je tudi ta povsem mogoča; toda upam si trditi, da ta poanta do povprečnega gledalca ne more prodreti, saj je preveč zavita v kvazi pirandellovsko-escherjansko (ne)logiko. Kvazi zato, ker tako Pirandello kot Escher svoje poigravanje z mejo med resnico in fikcijo, med videzom in iluzijo, vsak po svoje briljantno vodita do po navadi precej duhovite poante.

*Mrtvi* pa so daleč od tega. Po nekajkratnih poskusih, da bi doumeli, v čem je pravzaprav smisel tega preigravanja, tega prehajanja prizorov s precej ponavljajočim se monologiziranjem nebogljenega zmedenega Igralca v onirično zakleti svet »mrtvih« oseb in njihovih pikantnih zgodbic, se nehamo spraševati, kaj je »avtor s tem hotel povedati«, in vržemo puško v koruzo. Glavna težava igre *Mrtvi* ni le v njeni larpurlartistični zapletenosti, ki ne pripelje nikamor. Enako problematično je tudi njeno tematiziranje gledališča, saj temu manjka osnovni motiv, ki bi lahko gledalca na začetku pritegnil in sploh vzbudil njegovo zanimanje. Začetni prizor s Salomo in izstop



PETER TERNOVŠEK, ALENKA CILENŠEK, LOJZE SVETE in IRENA VARGA

Igralca iz vloge sta namreč speljana tako medlo in neobvezno, da enostavno ne nudita dovolj podlage za celovečerno spraševanje tega istega Igralca o lastni identiteti. Vsi ti resnični in za outsiderje nenavadni drobci iz gledališkega življenja so lahko zanimivi v kaki jasno speljani zgodbi, kjer dajejo le potreben kolorit; znotraj te strukture pa ostajajo na nivoju avtorjevih intimnih razmišljanj o svetu, ki ga fascinira.

Priznati je treba, da so ustvarjalci krstne uprizoritve na komornem odru mariborske Drame vsaj na enem nivoju iz tega teksta povlekli vse, kar se da. Predstava se sicer ne izogne glavnim pastem besedila, a vseeno je razvidno, da je poskušal režiser Branko Kraljevič v to abstraktno igro in njene skonstruirane dramske like vnesti čim več »mesa in krvi«. S tem je omogočil nekaj zanimivih igralskih kreacij, ki pa kljub vsej prizadevnosti in požrtvovalnosti niso mogle pripomoči k splošni večji preglednosti in razumljivosti predstave. Zlasti posrečena je bila na primer interpretacija Prvega in Drugega moškega (Alojz Svete in Jure Ivanušič), ki sta s svojim zafrkantskim odnosom vnašala nepričakovano lahkotnost in sta učinkovala kot nenavaden citat iz kakega film noira. Zabavna je bila tudi interpretacija prestrašeno jokavega Inspicienta (Alojz Svete) ter epizodna vložka Garderoberke (Irena Varga) in Šepetalke (Alenka Cilenšek). Manj razumljiva je bila poudarjena erotičnost Dekleta (Maša Židanik), ki je bila na trenutke celo zavajajoča, saj je speljala pozornost v napačno smer. Glavno breme pa seveda nosi Igralec v (kot po navadi) intenzivni in na trenutke resda skoraj pretresljivi interpretaciji Petra Ternovška; toda tudi on se nekako ni mogel povsem izkoptati iz papirnatosti besed.

Sicer pa se zdi, kot da tudi režiser ni hotel ali znal odgovoriti na nobeno od vprašanj, ki se zastavljajo ob branju tega teksta (kdo so mrtvi, kaj je resnica itd. ...). Predstava v celoti še vedno učinkuje kot nekakšno jalovo zaganjanje, hoja na mestu, butanje z glavo ob zid. Kot neuspeh poskus dramatisacije – sicer lahko da čisto zanimivih – avtorjevih razmišljanj, katerih pomen in namen ostaneta gledalcu žal do konca uganka.

Vzglavniki zemlje in neba

